



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Raffaels Madonna dell'Impannata“

verfasst von / submitted by

Dott.ssa. Francesca Liva

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich herzlich bei meinem Betreuer Dr. Achim Gnann bedanken, der mich mit wertvollen Ratschlägen und viel Geduld auf diesem Weg begleitet hat. Ein herzliches Dankeschön geht auch an das Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien und dessen Personal, das mir die Möglichkeit gab, wunderschöne Werke zu untersuchen und mich die ganze Zeit professionell betreut hat. Anschließend möchte ich mich auch bei Janine Schemmer und Laura Luzianovich bedanken, die diese Arbeit hervorragend lektoriert haben. Ich möchte mich dann bei allen Kolleg*innen der Kunstvermittlung der Albertina bedanken, mit denen ich immer interessante Gespräche führen konnte, die mir geholfen haben. Danke an das „Kollektiv“ von Wien: Jo-Anne, Katia, Lisa und Christian, sowie an Sara&Sara, Fania, und Erika, die mir immer zugehört haben. Ich bin sehr dankbar, dass ich Aurelia, Elena, Maria, Martina und Alice zu meinen besten Freundinnen zählen kann; trotz der Distanz bleiben sie wichtige Frauen, die mein Leben bereichern.

Und apropos Entfernung, möchte ich meinem Partner Filippo, meinem Lieblingsfilmfan, von ganzem Herzen danken, weil er mich seit Jahren unterstützt und motiviert.

Last but not least bedanke ich mich bei meiner Familie, und zwar bei meinem Bruder Gianluca, dem besten Bruder, mit dem ich aufwachsen konnte, und bei meinen Eltern Manuela und Giancarlo, die mich die Leidenschaft für Kultur und Wissen gelehrt haben und mich seit 30 Jahren mit unfassbarer Liebe unterstützen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Forschungsfrage.....	7
1.2 Forschungsstand.....	9
2. Das Werk und die Untersuchungen	12
2.1 Die Geschichte und Rezeption des Werkes.....	12
2.2 Die erste Untersuchung im Jahr 1937 vonseiten Pietro Sanpaolesis.....	15
2.3 Die Untersuchung des Opificio delle Pietre Dure im Jahr 2016.....	17
3. Die Vorzeichnungen und der Entstehungsprozess	19
3.1 Die zwei anerkannten Vorzeichnungen zum Werk.....	20
3.1.1 Die Silberstiftzeichnung in Windsor Castle.....	20
3.1.2 Die Silberstiftzeichnung des Kupferstichkabinetts in Berlin.....	21
3.2 Vergleiche zwischen Raffaels Vorzeichnungen.....	22
3.2.1 Die Studie für Die Cumäische Sibylle der Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace.....	24
3.2.2 Die Draperiestudie im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in Florenz.....	26
3.2.3 Die Studie für den Heiligen der Disputa.....	27
3.2.4 Die Studie der Heiligen Familie im Stall des Gabinettos dei Disegni e delle Stampe in Florenz.....	29
3.2.5 Der Christusknabe in der Studie für die Madonna d'Alba.....	31
3.2.6 Die Studie für die Vermählung der Heiligen Katharina der Albertina.....	33
4. Malerei: Stilistische Verwandtschaft zu der Madonna dell'Impannata	34
4.1 Die Anfänge der Karriere.....	34
4.1.1 Urbino, Città di Castello, Perugia: Raffael unter den besten Meistern.....	35
4.1.2 Die ersten Madonnenbildnisse.....	39
4.2 Raffael in Florenz: Die Übergangsphase für die Madonnenbilder.....	41
4.2.1 Raffaels florentinische Inspirationen: Leonardo, Michelangelo, Luca della Robbia.....	43
4.3 Die römischen Madonnenbildnisse.....	50
4.3.1 Die Madonna d'Alba.....	51
4.3.2 Die Aldobrandini-Madonna.....	53
4.3.3 Die Madonna mit dem Diadem und die Madonna di Loreto.....	54
4.3.4 Die Madonna del Libro, die Madonna della Seggiola und die Madonna della Tenda.....	57
4.4 Inwiefern lässt sich die <i>Madonna dell'Impannata</i> an Raffael zuschreiben? ..	60
5. Die Rolle des Auftraggebers in der Entscheidung der Ikonographie	67
5.1 Bankier und Mäzen: Bindo Altoviti.....	68
5.2 Palazzi und Familienkapellen: Mögliche Räume für die <i>Madonna dell'Impannata</i>	70
5.3 Die Einflussmöglichkeiten von Bindo Altoviti auf das ikonografische Programm der <i>Madonna dell'Impannata</i>	74
5.3.1 Anna oder Elisabeth?.....	75
5.3.2 Die jüngere Heilige.....	77
6. Conclusio	81

Literaturverzeichnis	90
Abbildungsnachweis	98
Abbildungen	107
Abstract.....	147

1. Einleitung

Raffael gilt als einer der bekanntesten und beliebtesten Künstler der italienischen Renaissance. Aufgrund der mittlerweile unübersichtlichen Anzahl an Literatur über Raffael, möchte man meinen, dass bereits alles gesagt und geschrieben wurde. Ganz im Gegenteil wächst die Literaturliste weiter an, da dank Forschungsprojekten immer wieder neue Hypothesen zu seinem Oeuvre aufgestellt werden können. Diese Arbeit setzt sich mit einem Gemälde Raffaels auseinander, das auf den ersten Blick eine Madonnengruppe mit fünf Figuren zeigt.

Durch diverse Untersuchungen zeigt sich, dass man aber von einigen weiteren Personen sprechen kann. Es tauchen im Diskurs mehr Namen auf als tatsächlich Figuren abgebildet sind. Der Entstehungsprozess des Werkes und die Entscheidungen des Künstlers erweisen sich als komplex und schwierig nachzuvollziehen. Die *Madonna dell'Impannata* - eine Werkanalyse.

1.1 Forschungsfrage

Von 26. September 2017 bis 7. Januar 2018 fand die Ausstellung *Raffael* im Wiener Albertina Museum statt. Anlässlich dieser Schau veranstaltete die Albertina in Kooperation mit dem Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien in Florenz das Internationale Symposium *Raffaels Zeichnungen*.

Der Vortrag von Cecilia Frosinini und Luisa Gusmeroli (Opificio delle Pietre Dure, Florenz) mit dem Titel „Il restauro della *Madonna dell'Impannata* di Raffaello: nuove indagini e nuove ricerche per la comprensione dell'opera“ weckte die Aufmerksamkeit der Autorin in besonderem Maße, denn Frosinini und Gusmeroli haben das Werk *Madonna dell'Impannata* (Abb. 1), das von Raffael für den florentinischen Bankier Bindo Altoviti realisiert worden war, anlässlich der Ausstellung in der Albertina restauriert.

In ihrem Vortrag beschrieben die zwei Restauratorinnen einerseits die von ihnen ausgeführten Restaurierungsmaßnahmen, andererseits berichteten sie von den Ergebnissen der Röntgenaufnahmen und der Infrarotreflektografien, auf denen neue Figuren zum Vorschein kamen. Frosinini und Gusmeroli gaben darüber hinaus eine neue Einschätzung bezüglich der Ikonografie des Werkes.

Das Kunstwerk *Madonna dell'Impannata* wurde mit Ölfarben auf einer Pappelholztafel ausgeführt und zeigt eine Komposition, die aus fünf Figuren besteht. Die Muttergottes erscheint mit dem Christuskind im Zentrum der Szene, während eine ältere Heilige links im Vordergrund sitzt. Hinter der alten weiblichen Figur steht eine jüngere Heilige, die den Christusknaben leicht berührt. Im Vordergrund rechts sitzt der jugendliche heilige Johannes sehr prominent und zeigt mit dem linken Zeigefinger auf Jesus. Frosinini und Gusmeroli konzentrierten sich im Vortrag besonders auf die junge Heilige der Komposition, deren Identität bis heute in der Forschung umstritten ist. Da die weibliche Figur ohne Attribute dargestellt wurde, haben Forscher*innen über die Jahrzehnte unterschiedliche Vermutungen über sie angestellt.

Die im oben genannten Vortrag vorgestellten Diskussionen und Schwerpunkte waren der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Idee für diese Masterarbeit. Die Autorin schließt ihr Forschungsvorhaben zu der besagten Tafel Raffaels nun direkt an diese Untersuchungen an. Die Datierung des Bildes ist unsicher und schwankt je nach Forscher*in zwischen 1511 und 1517. Auch die Eigenhändigkeit der Ausführung wurde oft infrage gestellt. Die Tatsache, dass es eine Untermalung und verschiedene *pentimenti* gibt, deutet auf einen besonders langen und komplexen Entstehungsprozess hin, den die Autorin nachvollziehen möchte.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt daher auf dem vielschichtigen Entwicklungs- und Entstehungsprozess des Werkes. In Kapitel 2 werden zuerst das Gemälde sowie die damit verbundenen Untersuchungen vorgestellt. Um die Konzeption und die Realisierung des Kunstwerkes nachzuvollziehen, ist eine genaue Analyse der Vorzeichnungen des Künstlers, die für die Tafel anerkannt werden, notwendig (siehe Kapitel 3). Die oben genannten Zeichnungen werden anschließend mit weiteren Blättern des Meisters aus Urbino verglichen, die für parallele Aufträge verwendet wurden. Die Verfasserin hatte die Möglichkeit, drei im *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* in Florenz aufbewahrte Zeichnungen betrachten und studieren zu können. Die Analyse der drei Entwürfe und die Ergebnisse der Auseinandersetzung werden in dieser Arbeit präsentiert. Stilistische und kompositorische Ähnlichkeiten werden aufgezeigt, damit eine Einschätzung für die Datierung der *Madonna dell'Impannata* getätigt werden kann.

Dieselben vergleichenden Methoden werden in Abschnitt 4 auch bei weiteren Gemälden Raffaels eingesetzt, welche kompositionelle und stilistische Ähnlichkeiten zeigen.

Zudem wird im fünften Kapitel die Auftragsgeschichte genau untersucht, um die Rolle des Auftraggebers zu klären. Bindo Altoviti galt als einer der wichtigsten in Rom tätigen Bankiers der Zeit. Raffael realisierte für Altoviti auch das bekannte Porträt, das lange Zeit irrtümlicherweise für ein Selbstporträt des Künstlers gehalten wurde (Abb. 2). Der Künstler dürfte den Auftrag für die *Madonna dell'Impannata* von Bindo Altoviti in Rom bekommen haben. Der Bankier schickte das Gemälde anschließend höchstwahrscheinlich seiner Familie in Florenz zu. Da die Ikonographie des Werkes bis heute in der Forschung umstritten ist, wird ihrer Rolle in der Entscheidung der Komposition nachgegangen. Der Standort, für den das Werk ursprünglich gedacht war, könnte für die Bestimmung der Szene des Gemäldes ebenso wichtig sein. Forscher*innen nehmen an, dass das Kunstwerk für eine Privatkapelle Altovitis in Florenz gedacht war, deren Lage allerdings bis heute unklar ist. Es wurde oft vermutet, dass sie sich in einem der florentinischen Palais im Besitz Bindos befunden hat. Dieser Aspekt wird in der Arbeit auch weiter analysiert.

1.2 Forschungsstand

Raffaels Oeuvre wurde sehr gründlich erforscht und auch über das Gemälde *Madonna dell'Impannata* und dessen Vorzeichnungen gibt es zahlreiche Literatur. Nachfolgend wird die ausgewählte Literatur bezüglich der zu untersuchenden Themenschwerpunkte ausgeführt.

Bereits 1550 erwähnte Giorgio Vasari in seinem Buch *Le Vite* die *Madonna dell'Impannata*. Darin lobt Vasari das Ölgemälde Raffaels als ein Meisterwerk des Künstlers, das vom Bankier Bindo Altoviti in Auftrag gegeben wurde. Der Biograf beschrieb die Ikonografie der Szene und drückte seine Begeisterung für die Ausführung des Bildes aus.¹ In der zweiten Ausgabe von 1568 gab Vasari

¹ Vasari 1550

“E similmente un quadro di Nostra Donna che egli mandò a Fiorenza nelle sue case, cosa bellissima. Avendo egli in quello fatto una Santa Anna vecchissima a sedere, la quale porge alla Nostra Donna il suo Figliuolo di tanta bellezza ne l'ignudo e nelle fattezze del volto, che nel suo ridere rallegra chiunque lo guarda; senza che Rafaello mostrò nel dipignere la Nostra Donna tutto quello che di bellezza si possa fare nell'aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella

zusätzliche Informationen bezüglich der Aufbewahrungsorte des Werkes bekannt. Er schrieb, dass die Tafel von Raffael nach Florenz geschickt worden sei und fügte hinzu, dass sie sich im Jahr 1568 im Palais von Herzog Cosimo I. de' Medici (* 1519- † 1574) befunden habe. Das Gemälde fungierte anscheinend als Altarbild in der Kapelle der neuen Stanzen, die von Vasari selbst ausgestattet wurden.² Vasaris Berichte beruhen auf der Konfiszierung des Vermögens der Familie Altoviti durch Cosimo de' Medici im Jahr 1554 im Kontext der Verschwörung gegen ihn³, an der Bindo teilgenommen hatte. Raffaello Borghini bestätigte 1584 die von Vasari geschriebenen Informationen über die *Impannata* und ihren Aufbewahrungsort zur Zeit des Erzherzogs Francesco I de' Medici (*1541- † 1587).⁴

Die *Madonna dell'Impannata* wurde in weiteren Publikationen über das Oeuvre des Künstlers aus Urbino erwähnt und studiert. Das Werk wurde für eine gewisse Zeit sehr gut rezipiert, und es wurden davon auch verschiedene Kopien erstellt.⁵ Erst im 19. Jahrhundert stellten unterschiedliche Kunsthistoriker*innen wie Carl Friedrich von Rumohr, Nagler und Passavant die Eigenhändigkeit Raffaels bei der Ausführung des Bildes infrage.⁶ Mit ihren Veröffentlichungen im 20. Jahrhundert haben Konrad Oberhuber und Jürg Meyer zur Capellen einen wichtigen Beitrag zu Raffaels malerischem Werk und seiner Entwicklung geleistet. Für die folgende Arbeit war Oberhubers Werk „Raffael: Das malerische Werk“ (1999) zentral, sowie Meyer zur Capellens „Raphael. A critical catalogue of his paintings“ (2001-2008).

Wichtige Informationen bezüglich der Geschichte der *Madonna dell'Impannata* lieferten auch Marco Chiarini und Serena Padovani in dem 2003 von ihnen herausgegebenen Katalog „La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti: Catalogo dei dipinti“. Noch ausführlicher ist die neueste Arbeit von Serena Padovani „I dipinti della Galleria Palatina e dei Palazzi Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530“ (2014). Das Werk Padovanis bietet ausgezeichnete

fronte onore, nel naso grazia e nella bocca virtù, senza che l'abito suo è tale che mostra una semplicità et onestà infinita. E nel vero non penso per una tanta cosa si possa veder meglio. Èvvi un San Giovanni a sedere ignudo et un'altra santa ch'è bellissima anch'ella. Così per campo vi è un casamento, dove egli ha finto una finestra impannata che fa lume alla stanza dove le figure son dentro.”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1550, S. 628.

² Vasari 1568

“[...] E similmente un quadro di Nostra Donna che egli mandò a Fiorenza; il quadro è oggi nel palazzo del duca Cosimo nella cappella delle stanze nuove e da me fatte e dipinte, e serve per tavola dell'altare”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, S. 351, Firenze 1878.

³ Pegazzano 2004, S. 11.

⁴ Borghini 1584, S. 391.

⁵ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 60.

⁶ Padovani 2014, S. 307.

Beschreibungen für jedes Gemälde, das in der Galleria Palatina aufbewahrt wird. Darüber hinaus wird darin ein umfangreicher Überblick über die Geschichte der Provenienz und Kritik gegeben.

Die Weiterentwicklung des Stils des Künstlers wurde in Ausstellungskatalogen wie „Roma e lo stile classico di Raffaello“ (1999) von Konrad Oberhuber und Achim Gnann sowie „Raffael: Von Urbino nach Rom“ (2004) von Carol Plazzotta, Hugo Chapman und Tom Henry analysiert. Im Jahr 2012 publizierten Tom Henry und Paul Joannides den Ausstellungskatalog „The Late Raphael“, der sich auf die Spätphase des Künstlers und die Tätigkeit seiner Werkstatt konzentriert.

Der Entstehungsprozess der Werke Raffaels wurde bereits intensiv untersucht, und es gibt zahlreiche Publikationen, die die Rolle der Zeichnungen und deren Phasen analysieren. Oskar Fischel legte 1922 mit seiner Dissertation eine beispielhafte Studie zu Raffaels Zeichnungen vor. Die 1983 erschienene Publikation „The Drawings of Raphael“ von Paul Joannides ist eine der wichtigsten Quellen, um die Arbeitsmethode und die Fortschritte in Raffaels Zeichenprozess zu verstehen. Im selben Jahr publizierten Eckhart Knab, Erwin Mitsch und Konrad Oberhuber das ausführliche Werk „Raphael: Die Zeichnungen“.

Die Aufsätze über die Restaurierungen der *Madonna dell'Impannata* sind weitere bedeutsame Schriften. Ein erster Artikel über die Restaurierungsmaßnahmen und die konsequenten Entdeckungen von Pietro Sanpaolesi erschien 1938 in der Zeitschrift „Bollettino d'Arte“. Wie bereits erwähnt, wurde das Werk 2016 zum dritten Mal restauriert. Die Restaurierung wurde von Cecilia Frosinini und Laura Gusmeroli ausgeführt. 2018 haben sie einen umfassenden Aufsatz darüber verfasst, der in der Zeitschrift „OPD Restauro“ erschienen ist. Die zwei Restauratorinnen haben auch die neuesten Entdeckungen der Röntgenaufnahmen und Infrarotreflektografien erläutert. Ihre Analysen wurden 2017 in dem von Achim Gnann herausgegebenen Ausstellungskatalog „Raffael“ publiziert. Eine weitere Vertiefung der neusten Studien über Raffael wurde 2019 in dem von Achim Gnann und Marzia Faietti herausgegebenen Symposiumsband „Raffael als Zeichner“ abgedruckt.

Diese Masterarbeit wird unter anderem auch die Rolle des Auftraggebers des Werkes untersuchen. Deshalb sind ebenso Publikationen zentral, die sich mit der Figur Bindo Altoviti auseinandergesetzt haben. 1935 wurde die erste Monographie über den florentinischen Bankier von Coriolano Belloni veröffentlicht. Anschließende Werke erforschten verstärkt die Wichtigkeit Bindos als Kunstsammler und Mäzen.

Donatella Pegazzano, Alan Chong und Dimitrios Zikos leisteten 2004 einen fundamentalen Beitrag mit dem Ausstellungskatalog „Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini“. Der Katalog erkundet die vielfältige Persönlichkeit Altovitis als talentierter Bankier, Kunstliebhaber und Politikstratege. David Alan Brown und Jane Van Nimmen beschäftigten sich mit der Geschichte des Porträts, das Raffael für Bindo Altoviti ausgeführt hatte. 2005 erschien ihr Ausstellungskatalog „Raphael and the beautiful Banker: the story of the Bindo Altoviti portrait“, wo sie auch die Persönlichkeit Altovitis untersuchten.

2. Das Werk und die Untersuchungen

2.1 Die Geschichte und Rezeption des Werkes

Das Werk *Madonna dell'Impannata* ist heute in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti in Florenz zu sehen. Es handelt sich um eine Pappelholztafel (126 x 160 cm, Dicke im Durchschnitt 3,3 cm), die aus drei Brettern besteht, worauf der Künstler in Öltechnik gearbeitet hat.⁷

Die ersten bedeutsamen Informationen lassen sich, wie bereits erwähnt, 1550 in der frühesten Herausgabe von *Le Vite* Giorgio Vasaris nachlesen. Vasari beschrieb darin die Komposition, die die Besucher*innen auch heute noch betrachten können. Es handelt sich dabei um fünf heilige Figuren, die in einem Innenraum präsentiert werden. Das Fenster, das rechts im Hintergrund zu sehen ist, gab dem Gemälde seinen Namen. Das Fenster wird von einem gespannten Tuch bedeckt, welches zum Schutz vor Licht und Kälte dient.⁸ Das Verb *abdecken* heißt auf Italienisch übersetzt *impannare*.

Die Muttergottes sitzt im Zentrum und hält das Christuskind in den Armen, das besonders herzlich lächelt. Auf der linken Seite der Szene sitzt eine alte Frau, die von Vasari als die heilige Anna, Marias Mutter, identifiziert wurde. Im Laufe der Zeit haben unterschiedliche Forscher*innen sich dagegen ausgesprochen und sich darüber verständigt, dass die weibliche Figur die heilige Elisabeth sein könnte.⁹

Vermutlich überreicht die greise Heilige das Kind der Jungfrau. Hinter ihr steht eine jüngere Heilige, die mit ihrem rechten Arm Anna (oder Elisabeth) leicht umarmt und

⁷ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 53.

⁸ Vasari 1550, S. 628.

⁹ Padovani 2014, S. 306.

gleichzeitig mit ihrem linken Zeigefinger Jesus berührt. Ikonographisch lässt diese Heilige sich nicht intuitiv erkennen, weil sie ohne Attribute dargestellt wurde. Unterschiedliche Forscher*innen stellten fest, dass die weibliche Figur die Heilige Katharina von Alexandria sein könnte. Dieser Aspekt ist bis heute umstritten und wird im Laufe der Masterarbeit vertieft.

Sehr prominent tritt im Vordergrund rechts Johannes der Täufer auf, der wesentlich älter als Jesus dargestellt ist und mit seiner linken Hand auf ihn zeigt. Dank dem Innenraum, wo Raffael die Zusammenstellung ausführte, und dem engen Bildausschnitt wirkt die Szene sehr intim und alltäglich.

Sowohl die Entstehungs- als auch die Aufbewahrungsgeschichte der Tafel ist wechsellvoll. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wurde das Gemälde von dem florentinischen Bankier Bindo Altoviti (*1491- †1556) bei Raffael in Auftrag gegeben. Das könnte in Rom geschehen sein, denn Vasari betonte 1568, dass der Bankier, der zu diesem Zeitpunkt in Rom wohnte, das Werk nach Florenz schicken ließ. 1554 wurde das gesamte florentinische Vermögen Bindos von Cosimo de' Medici konfisziert. Die *Madonna dell'Impannata* wurde Teil seiner Sammlungen und im Quartier von Papst Leo X. im Palazzo Vecchio aufgestellt.¹⁰ 1586 wünschte sich Großherzog Francesco I. eine neue Hängung in der Tribuna in den Uffizien, wo die Aufbewahrung des Werkes bis Ende des 17. Jahrhunderts dokumentiert wurde. Ab 1697 befand es sich im Schlafzimmer von Ferdinando de' Medici im Palazzo Pitti.

Dort wurde das Werk bis 1799 des Öfteren umgehängt bis die napoleonische Verwaltung entschied, es nach Paris zu schicken. Im Jahre 1800 wurde es im Louvre aufgestellt, sowie von 1802 bis 1815 im Palais du Luxembourg. Anschließend kehrte das Kunstwerk nach Florenz zurück und wurde 1816 im Palazzo Pitti registriert.

Die Tafel war bis ins 19. Jahrhundert ein großer Erfolg und wurde mehrmals kopiert, sowie in Drucktechnik reproduziert. Der erste Druck nach dem Gemälde wurde 1602 von Francesco Villamena geschaffen (Abb. 3). Der Druckgrafiker notierte, dass das von ihm kopierte Werk nicht das Kunstobjekt von der Galleria Palatina im Palazzo Pitti war, sondern eine Version im Besitz des Prinzen Matteo di Capua, die in Neapel aufbewahrt wurde.¹¹ Fünf Kopien werden bis heute in der Galleria Palatina aufbewahrt. Drei andere sind der Forschung bekannt; zwei davon wurden 2011 von Jürg Meyer zur Capellen und Claudio Falcucci studiert und verglichen: eine befindet sich in der Northwick Collection in Thirlestaine House in Cheltenham (Abb. 4), die

¹⁰ Padovani 2014, S. 304.

¹¹ Meyer zur Capellen 2011, S. 52.

andere in Corsham Court (Abb.5).¹² Laut Meyer zur Capellen lässt das Gemälde in Thirlestane House die Mitarbeit von Raffael und seinen Assistenten erkennen. Die Qualität der Ausführung der Gesichter und die feine Farbigkeit des Inkarnats zeigen die Mitwirkung des Meisters, wohingegen der Körper des heiligen Johannes' und das Leopardfell vermuten lassen, dass der Assistent Giulio Romano eine wichtige Rolle in der Realisierung des Werkes gespielt hatte.¹³ Die zweite bekannte Nachbildung in Corsham Court erfuhr indessen unterschiedliche Zuschreibungen. Das Gemälde wurde 1834 von Reverend John Sanford als Kopie von Giulio Romano angekauft, jedoch publizierte der Käufer 1854 das Booklet „The History of the Picture called the Madonna dell'Impannata in the Possession of the Rev. John Sanford“ mit unterschiedlichen Beiträgen von Experten, die die Tafel als Original Raffaels erachteten. Das Gemälde wurde bereits im 19. Jahrhundert aufgrund der deutlich sichtbaren Vorzeichnungen als unvollendetes Werk wahrgenommen. Die ausgeführten Pinselstriche bestehen teilweise nur aus einer feinen Untermalung. Heute wird vermutet, dass die Version in Corsham Court in Raffaels Werkstatt entworfen, aber erst im 19. Jahrhundert angefertigt worden sei.¹⁴

Die dritte Nachbildung der *Madonna dell'Impannata* wurde vermutlich im 19. Jahrhundert von der Familie Altoviti an den US-Amerikaner Victor C. Thorne in Florenz verkauft. Das Werk befand sich in einer privaten Sammlung in Philadelphia, und am Anfang des 20. Jahrhunderts war der Besitzer davon überzeugt, dass es sich um das Original von Raffael handelte. Die amerikanische Tafel wurde 1937 nach Florenz geschickt, um einen direkten Vergleich mit dem Werk im Palazzo Pitti durchzuführen. Pietro Sanpaolesi führte die Untersuchungen und Röntgenaufnahmen durch.¹⁵

Bevor Sanpaolesis Studie und Restaurierung analysiert werden, ist es wichtig zu betonen, dass das Exponat wahrscheinlich schon früher restauriert wurde. Serena Padovani hat dazu umfassendes Dokumentationsmaterial in ihrer bereits erwähnten Publikation von 2014 präsentiert. 1917 schrieb der Kunsthistoriker und Gründer der Bibliotheca Hertziana Ernst Steinmann über Raffaels Werke, die Ende des 18. Jahrhunderts von Napoleon gestohlen wurden. Er beschrieb die Plünderung des Palazzo Pitti am 9. April 1799, bei der dreiundsechzig der wertvollsten Arbeiten des

¹² Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 60.

¹³ Meyer zur Capellen 2011, S. 42.

¹⁴ Meyer zur Capellen 2011, S. 46.

¹⁵ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 59.

Künstlers geraubt wurden.¹⁶ In seinem Beitrag äußerte er sich auch über den Zustand der *Madonna dell'Impannata* und beklagte, dass das Gemälde aufgrund der Restaurierung durch Lebrun schwer beschädigt worden sei.¹⁷ Padovani schloss sich allerdings nicht Steinmanns Meinung an, da sie die Aussagen des Forschers nicht überprüfen konnte. Sie konnte nur feststellen, dass einige Kunsthistoriker*innen die misslungene Restaurierung anerkannten, während andere die Meinung nicht teilten.¹⁸ Sanpaolesis Untersuchungen wurden gut dokumentiert sowie beschrieben, und gelten daher als die erste eingehende Studie des Gemäldes von Raffael.

2.2 Die erste Untersuchung im Jahr 1937 vonseiten Pietro Sanpaolesis

Die malerische Qualität des Gemäldes in Philadelphia erweckte den Verdacht, dass es die originale *Madonna dell'Impannata* sein könnte. Infolgedessen wurde es für eine Analyse nach Florenz versandt. Die Untersuchungen und Röntgenaufnahmen sowie ein genauer Vergleich mit der Version in der Galleria Palatina wurden von Pietro Sanpaolesi mit der Hilfe von Enrico Cumbo durchgeführt, und die Ergebnisse erschienen 1938 im „Bollettino d'Arte“.¹⁹

In seinem Bericht erklärte Sanpaolesi anschaulich, dass der ausgeführte Vergleich keine interessanten Ergebnisse gebracht hatte. Das amerikanische Kunstwerk war nämlich restauriert worden und zeigte leuchtende Farben, während die florentinische Version eine gelbliche und relativ matte Oberfläche aufwies, die die ursprüngliche, qualitativ wertvolle Malerei überdeckte.²⁰

Viel interessanter und bedeutender sind die Resultate, die aus den notwendigen Restaurierungsmaßnahmen hervorgegangen sind. Durch die Beleuchtung der Oberfläche des Gemäldes mit Streiflicht, wurde eine Untermalung mit bloßem Auge erkennbar. Eine erste Reihe von Röntgenaufnahmen brachte auf der rechten Seite

¹⁶ Steinmann 1917, S. 12.

¹⁷ „Restauriert wurde die Madonna dell'Impannata in Luxembourg von Lebrun und zwar so schlecht, daß er in den Augen der Pariser seine Künstlerlehre mit diesem mißglückten Versuch befleckte“, Ernst Steinmann, Raffael im Musée Napoléon, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, X, 1917, S.23.

¹⁸ Padovani 2014, S. 303.

¹⁹ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 59.

²⁰ „La questione dibattuta con larghezza di mezzi, tanto che fu perfino portata a Firenze la tavola d'America per confrontarla direttamente con la tavola di Pitti, non ha portato naturalmente a nulla; anche perché quella è stata restaurata e ben pulita dalle vecchie vernici e dai ritocchi ad opera del Prof. Pasquale Farina, mentre la nostra è molto ingiallita e nasconde le sue qualità pittoriche sotto uno strato di vernici opache.“, Pietro Sanpaolesi, Due esami radiografici di dipinti, in: Bollettino D'Arte, XI, 1938, S. 496.

unter dem heiligen Johannes einen sitzenden heiligen Josef mit Stab zum Vorschein. Nah bei ihm wurde eine weitere Figur erkennbar, die sich aber nicht klar identifizieren ließ. Es wurde demnach entschieden, eine komplette Röntgenaufnahme durchzuführen. Eine Umrisszeichnung des Gemäldes in Originalgröße wurde auf Pauspapier realisiert und mit der Röntgenaufnahme überlagert, um die kompositorischen Veränderungen konkret sichtbar zu machen. Sanpaolesi prüfte unterschiedliche Verschiebungen beim Kopf der Muttergottes, dem Körper Christi und der jungen Heiligen, deren rechte Hand nur skizziert wurde und deren Kopfhaar fehlte. Anstelle des jungen Johannes beobachtete der Forscher auf der rechten Seite des Werkes eine neue Komposition, und zwar einen alternativen Johannes auf dem Schoß des sitzenden heiligen Josefs mit Stab (Abb. 6).²¹ Beide Kompositionen erwiesen sich als vollendet und Sanpaolesi äußerte die Vermutung, dass die alternative Zusammenstellung wahrscheinlich schon trocken gewesen war, als Raffael sich für die Anordnung, die Vasari und uns bekannt ist, entschieden habe.²² Bei dieser ersten Untersuchung blieben selbstverständlich viele Fragen offen. Sanpaolesi betonte, es sei unmöglich zu sagen, wie viele Jahre zwischen der ersten und der zweiten Ausführung lagen. Der Autor erwähnte in seinem Beitrag nur eine der erhaltenen Skizzen, und zwar die, die bis heute in Windsor Castle aufbewahrt wird (Abb. 7). Die Vorzeichnung zeigt lediglich den linken und den zentralen Teil der Komposition, wo die alte sitzende Heilige und die Muttergottes sehr detailliert studiert werden. Im Gegensatz dazu sind der Christusknabe und die jüngere stehende Heilige grob skizziert; der heilige Johannes ist abwesend. Sanpaolesi äußerte sich relativ skeptisch bezüglich der Zuschreibung der obengenannten Zeichnung: er sah teilweise die Handschrift Raffaels, allerdings war er der Meinung, dass sie jemand zu einem späteren Zeitpunkt bearbeitet und weiß gehört habe.²³

Der Beitrag Sanpaolesis kann sicherlich als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Recherchen und Untersuchungen erachtet werden. Vor den Restaurierungsmaßnahmen durch Laura Gusmeroli und Cecilia Frosinini 2016 wurde das Gemälde bereits ein zweites Mal restauriert. Anlässlich der großen Einzelausstellung zum 500. Geburtstag Raffaels im Palazzo Pitti 1984 ließ Umberto Baldini, der damalige Direktor des *Gabinetto del Restauro*, die *Madonna dell'Impannata* und neun weitere Gemälde restaurieren und untersuchen. Die

²¹ Sanpaolesi 1938, S. 501.

²² Sanpaolesi 1938, S. 502.

²³ Sanpaolesi 1938, S. 496.

ausgeführten Maßnahmen spielten eine große Rolle in der italienischen Restaurierungsforschung. Zum ersten Mal wurden die diagnostischen Untersuchungen und technischen Beobachtungen nicht nur zu Restaurierungszwecken angewandt, sondern tatsächlich auch für das kunsthistorische Studium der Werke zur Verfügung gestellt.²⁴

2.3 Die Untersuchung des Opificio delle Pietre Dure im Jahr 2016

Die aktuellste und bedeutsamste Untersuchung wurde 2016 von Cecilia Frosinini und Laura Gusmeroli durchgeführt. Daraufhin hing das Werk von 29. September 2017 bis 7. Januar 2018 anlässlich der Ausstellung *Raffaël* im Albertina Museum.

Die Restaurierung war aus zwei Gründen notwendig: Einerseits wegen der deutlichen und bereits im 17. Jahrhundert dokumentierten Verschiebungen zweier Bretter, auf denen das Werk gemalt wurde, andererseits wegen beträchtlicher Farbveränderungen (Abb. 8). Die Vergilbung und Veränderung des Firnisses ließen die Oberfläche des Gemäldes verdunkeln und dessen ursprünglicher Glanz ging verloren.²⁵ Die Restaurierungsmaßnahmen ermöglichten es, das Werk einer Reihe von Untersuchungen zu unterziehen: digitale Röntgenaufnahmen, Infrarotreflektografie sowie Röntgenfluoreszenzanalyse. Um die Maltechnik besser verstehen zu können, wurde zudem die stratigrafische Analyse zweier bereits im Jahr 1984 entnommenen Proben gemeinsam mit der Analyse einiger Proben, die während dieser letzten Restaurierung entnommen wurden, ausgeführt.

Die obengenannten Untersuchungen bestätigten die Ergebnisse, die schon bei den Röntgenaufnahmen 1938 auftraten. Der Kopf der Muttergottes sowie der Körper Christi erschienen verschoben, die junge Heilige zeigte keine Kopfbedeckung und deren rechte Hand trat nur als Skizze auf. Auch die alternative Komposition auf der rechten Seite des Gemäldes konnte nachgewiesen werden: Anstatt des sitzenden Hl. Johannes' war ein sitzender Hl. Josef mit Stab mit dem Hl. Johannes im Schoß dargestellt.²⁶

Außerdem ermöglichte die digitale Röntgenaufnahme, die zwei bereits entdeckten Figuren genauer zu analysieren. Sie wurden nämlich nicht nur skizziert, sondern gemalt. Durch die Infrarotreflektografie (Abb. 9) entdeckten die Forscher*innen

²⁴ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 4.

²⁵ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 54.

²⁶ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 55.

zudem zwei weitere wichtige Veränderungen bei dem Kunstwerk: Zwei neue Gestalten kamen zum Vorschein, eine lediglich gezeichnet und eine partiell gemalt. Die erste neuentdeckte Figur besteht aus einer freien Kohlezeichnung eines stehenden alten Mannes, der rechts im Bild auf Fensterhöhe zu sehen ist (Abb. 10). Es handelt sich wahrscheinlich um einen Entwurf eines heiligen Josefs für eine andere Version, in Anbetracht dessen, dass die Dimensionen des Kopfes mit den anderen dargestellten Figuren nicht übereinstimmen. Gusmeroli und Frosinini beobachteten eine Ähnlichkeit zu einer Zeichnung im Besitz der Albertina, die dasselbe Sujet präsentiert (Abb. 11). Die Studie, die die zwei Restauratorinnen berücksichtigten, ist aber mit Rötel ausgeführt worden und gilt darüber hinaus als Vorzeichnung für den im Hintergrund links stehenden heiligen Josef auf Raffaels *La Madonna del divino Amore* (Abb. 12), welche im Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel aufbewahrt wird.²⁷ Das Gemälde wurde in der Forschung zwischen 1516 und 1518 datiert²⁸ und ist folglich nach der *Madonna dell'Impannata* entstanden. Die Zeichnung des heiligen Josefs unter der Untermalung, die die letzten Untersuchungen zum Vorschein gebracht haben, dürfte voraussichtlich vor 1516 realisiert worden sein. Darum hält die Autorin den Vergleich zwischen dem Kopf Josefs und der Rötelzeichnung für die *Madonna del Divino Amore* für nicht besonders relevant.

Die zweite Entdeckung erscheint auf der linken Seite der Szene, oberhalb der jungen Heiligen. Ein weiblicher Profilkopf (Abb. 13) mit einer Hochsteckfrisur ließ sich bei der Reflektografie viel deutlicher als der neue heilige Josef erkennen und ließ die Restauratorinnen vermuten, dass diese Figur nicht nur gezeichnet wurde, sondern zum Teil auch gemalt wurde. Der neu entdeckte, weibliche Kopf wurde aber auf keinen Fall malerisch so vollständig ausgeführt, wie die erste durch die Röntgenaufnahme sichtbare Komposition des sitzenden heiligen Josefs mit Johannes auf seinem Schoß.²⁹

Alle zum Vorschein gekommenen Details deuten auf einen langsamen und komplexen Entstehungsprozess hin, im Zuge dessen sich der Künstler aus Urbino oft umentschieden hat.

In der Forschung werden heutzutage einhellig zwei Zeichnungen als Vorstudien für die *Madonna dell'impannata* anerkannt. Es handelt sich dabei um zwei Skizzen, die

²⁷ Gnann 2017, S. 342.

²⁸ Gnann 2017, S. 344.

²⁹ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 57.

in der Technik des Silberstiftes ausgeführt wurden. Die erste (Abb. 7) wird in Windsor Castle aufbewahrt und zeigt nur den zentralen Teil der Komposition, und zwar die alte, sitzende Heilige und die Muttergottes, die präziser studiert wurden, sowie den Christusknaben und die junge Heilige im Hintergrund, die aber nur grob skizziert wurden. Die zweite Vorstudie (Abb. 14) wird im Kupferstichkabinett in Berlin aufbewahrt und zeigt die Figuren von Christus und Johannes.

3. Die Vorzeichnungen und der Entstehungsprozess

Zeichnungen spielen in Raffaels Schaffen, wie bereits erwähnt, eine höchst wichtige Rolle. Sein zeichnerisches Werk zählt über 500 hinterlassene Blätter.³⁰ Er wandte unterschiedlichste Techniken an. Bereits an der Wende zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert beherrschte der *Urbinate* meisterhaft Feder, Kohle, Kreide und Metallstift.³¹

Es ist relevant, dass die Zeichnungen zu diesem Zeitpunkt nicht als selbständige Werke wahrgenommen wurden. Sie galten als fundamentale Phase zur Planung eines Projektes. Dank der erhaltenen Zeichnungen ist es möglich, die Phasen des Entstehungsprozesses der Werke zu rekonstruieren, oder diese zumindest besser nachvollziehen zu können.³² Die Analyse der Phasen zur Vorbereitung eines Kunstwerkes sind maßgeblich, gerade wenn keine Dokumentation zu dem Auftrag zur Verfügung steht.

Der Entstehungsprozess der *Madonna dell'Impannata* erweist sich als lang und relativ komplex. Außerdem ist kein Dokument, das den Auftrag vonseiten Bindo Altovitis beweisen könnte, erhalten. Daher muss die Forschung die Arbeit des Künstlers mithilfe der erhaltenen Vorzeichnungen, die sich kompositorisch als Studien für das Gemälde anerkennen lassen, rekonstruieren. Darüber hinaus ist es sinnvoll, die obengenannten Vorzeichnungen mit Studien zu vergleichen, die von Raffael für zeitlich parallel ausgeführte Aufträge verwendet worden sind.

³⁰ Knab 1983, S. 9.

³¹ Knab 1983, S. 45.

³² Jacoby 2012, S. 13-14.

3.1 Die zwei anerkannten Vorzeichnungen zum Werk

3.1.1 Die Silberstiftzeichnung in Windsor Castle

Die erste berücksichtigte Zeichnung (Abb. 7) wird in Windsor Castle aufbewahrt. Die Studie wurde bereits 1839 von Johann David Passavant in seiner Veröffentlichung „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“ als „Heilige Familie“ beschrieben und als eindeutiger Entwurf für die *Madonna dell'Impannata* anerkannt.³³ Es handelt sich um eine Silberstiftzeichnung auf bräunlich grundiertem Papier, die weiß gehöht wurde. Pietro Sanpaolesi lehnte 1938 die Eigenhändigkeit seitens Raffael ab.³⁴ Seine Meinung gilt aber als Einzelfall, denn heute wird die Vorstudie einstimmig Raffael zugeschrieben.

Der Entwurf offenbart sich auf den ersten Blick als sehr interessant. Der Künstler konzentrierte sich auf die Muttergottes sowie auf die alte sitzende Heilige, die detaillierter ausgearbeitet wurden. Das Christuskind im Zentrum und die junge Heilige im Hintergrund auf der linken Seite wurden nur schnell skizziert, um die Figurenkomposition aufrecht zu erhalten. Tatsächlich ging es dem Künstler in diesem Blatt um die Ausführung der Gesten der beiden weiblichen Gestalten sowie die genaue Beobachtung der Lichtführung in den Gewändern. Die Haltung aller Figuren, ausgenommen die des Johannes, welcher nicht abgebildet ist, wurden in dieser Vorstudie für die finale Komposition konzipiert. Allerdings waren die Gestalten höchstwahrscheinlich ursprünglich für eine intime ovale Komposition gedacht, die in der Tradition der „Sacra Conversazione“ zu sehen ist. Einige Veränderungen zwischen den Figuren im Palazzo Pitti und den ersten Ideen in der Zeichnung aus Windsor Castle sind jedoch zu erkennen. Über dem Kopf Christi wurde ein vertikaler Strich ausgeführt, der der zeichnerischen Komposition eine gewisse Symmetrie verleiht. Links des Striches führte Raffael eine leichte Schraffur aus. Auf diese Art und Weise schuf der Künstler eine feine Ausgewogenheit zwischen den beiden Bildhälften. Die alte Heilige sitzt in der Zeichnung etwas tiefer und ihr Kopf ist auf der Höhe der Schulter Christi zu sehen. Daher wirkt die Muttergottes prominenter als in

³³ Passavant 1839 „Heilige Familie. Entwurf zur Madonna dell'impannata. Maria und die Alte sind sorgfältig gezeichnet; das Christuskind und die hinter ihm stehende Frau nur angedeutet; Johannes fehlt ganz. Auf grau gelblich Papier mit der Feder gezeichnet und Weiss gehöht. Hoch 8“ 3“, br 5“ 9““

³⁴ Sanpaolesi 1938, S. 496.

der final gemalten Version. Mit dieser Veränderung wurden die Ausgewogenheit der Komposition und die hierarchische Bedeutung der Maria beträchtlich modifiziert. Die finale Zusammenstellung der Figuren im Gemälde bewirkt tatsächlich eine flächigere Komposition.³⁵ Die Kopfbedeckung sowohl der alten Heiligen als auch der anderen weiblichen Figur hinter ihr wurden außerdem unterschiedlich studiert. Das rechte Ohr der Greisin wurde in der Vorskizze vom Kopftuch verdeckt³⁶ und die außergewöhnliche Kopfbedeckung der jungen Heiligen des angefertigten Gemäldes wurde in der Vorstudie als einfacher Schleier präsentiert.

Auch die Bank, auf der die betagte Heilige sitzt, wurde im fertiggestellten Werk auf unterschiedliche Weisen ausgearbeitet.

Wie bereits weiter oben dargelegt, wurde die alte sitzende Frau auch für die Heilige Elisabeth gehalten. Die ikonographische Interpretation lässt sich beim vollendeten Kunstwerk aufgrund der Präsenz des heiligen Johannes, Elisabeths Sohn, besser nachvollziehen. In der ersten Entwicklung der Szene, die in der Silberstiftzeichnung zu betrachten ist, erscheint es jedoch sinnvoller, die Greisin als die heilige Anna zu identifizieren. Darin lässt sich die ikonographische Tradition der „Sant’Anna Metterza“ erkennen, in der die heilige Anna, neben Maria und Jesus, als dritte verehrte Figur in der Hierarchie der Gestaltung steht.³⁷

Der analysierte Entwurf aus der *Royal Collection* wird zwischen 1511 und 1513 datiert. Daraus könnte man schließen, dass Raffael relativ früh angefangen habe, am Auftrag für Bindo Altoviti zu arbeiten. Einen ähnlichen Stil, aber zugleich eine ganz andersartige Komposition zeigt eine zweite Silberstiftzeichnung, die auch als offizielle Studie für das Gemälde gilt.

3.1.2 Die Silberstiftzeichnung des Kupferstichkabinetts in Berlin

Die zweite Vorzeichnung, die als offizielle Studie für die *Madonna dell’Impannata* gilt, befindet sich heute im Kupferstichkabinett in Berlin (Abb. 14). Das Blatt wurde unregelmäßig zugeschnitten und lässt eine der Skizze aus Windsor Castle ähnliche Technik erkennen. Es handelt sich dabei um eine Silberstiftzeichnung, die auf gräulichem Papier ausgeführt und weiß gehöht wurde. Zudem zog der Künstler mit Feder und schwarzem Stift bestimmte Konturen nach. Raffael studierte in diesem

³⁵ Jacoby/Sonnabend 2012, S. 122.

³⁶ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 57.

³⁷ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 53.

zweiten Entwurf detailreich den Christusknaben und Johannes den Täufer. Obwohl die Zusammenstellung der zwei Figuren der final gemalten Komposition entspricht, lassen sich unmittelbar kleine Unterschiede feststellen. Die Drehung des Körpers Christi wirkt freier und spontaner, genauso wie sein freudvolles Lächeln. Johannes der Täufer zeigt nicht nur auf Jesus, sondern berührt ihn physisch. Darüber hinaus sucht Johannes keinen Blickkontakt mit den Betrachter*innen des Bildes, wie auf dem fertigen Gemälde. Stilistisch sind die zwei analysierten Entwürfe sehr ähnlich. Auf dem Blatt aus dem Kupferstichkabinett studierte Raffael Johannes den Täufer mit denselben Attributen und der gleichen Haltung, die auch auf dem fertiggestellten Werk zu erkennen sind. Es gibt kein einziges Anzeichen eines heiligen Josefs, welcher erst in den 2016 durchgeführten Röntgenaufnahmen und Reflektografien sowohl im Stehen als auch im Sitzen zum Vorschein kam. Diese Betrachtungen ließen bereits 1983 Paul Joannides vermuten, dass die Hinzufügung des Täufers seitens Raffaels relativ früh entschieden worden war.³⁸

Es wäre interessant nachzuvollziehen, wann der Künstler den stehenden heiligen Josef skizziert, wann ihm diese erste Idee nicht mehr zusagt und er ihn schließlich mit dem sitzenden Josef und Johannes auf dem Schoß ersetzt hat. Schlussendlich hat Raffael sich für nur einen Heiligen auf der rechten Seite der Zusammenstellung entschieden, und zwar einen jungen sitzenden Johannes den Täufer.

Um die Entwicklungsphasen zu rekonstruieren, führt die Autorin nachfolgend mehrere Vergleiche zwischen den obengenannten Vorzeichnungen und Studien zu gleichzeitig ausgeführten Aufträgen durch.

3.2 Vergleiche zwischen Raffaels Vorzeichnungen

Die Forschung stellte stilistische Ähnlichkeiten zwischen den zwei bereits analysierten Silberstiftzeichnungen und Vorstudien für Aufträge fest, die Raffael zur selben Zeit erhalten hatte. Zwischen 1504 und 1508 war der Künstler in Florenz tätig, obwohl er oft zwischen Perugia und Urbino hin- und herreiste. Er pflegte in der Stadt

³⁸ Joannides 1983, S. 214: “[...] The technique and characterization suggest that the addition of St John was decided upon very soon after cat. 325 [Anmerk. d. Autorin: Vorstudie für die Heilige Familie aus Windsor Castle] and the beginning of the painting, although the painting was completed considerably later”

in den Marken Kontakte zu bedeutsamen Persönlichkeiten: Er realisierte zahlreiche Gemälde für Giovanna und Guidobaldo da Montefeltro, die seinen Umzug nach Rom, der höchstwahrscheinlich im Herbst 1508 stattfand, vermutlich vereinfacht hatten. Außerdem erhielt Raffael Aufträge direkt von Papst Julius II. Dessen Neffe war bekanntermaßen Maria Francesco della Rovere, der im Jahr 1508 der neue Herzog von Raffaels Heimatstadt Urbino geworden war.³⁹

Julius II. war irritiert davon, dass er in denselben Apartments wie sein Vorgänger Alexander VI., die von Pinturicchio zwischen 1492 und 1495⁴⁰ prunkvoll ausgestattet wurden, untergebracht wurde.⁴¹ Bereits 1507 zog Julius II. in die fünfzig Jahre zuvor erbaute Sommerwohnung von Papst Nikolaus V. und forderte deren Umbau.⁴²

Ab 1508 war Raffael mit der Ausstattung der ersten päpstlichen *Stanza*, der *Stanza della Segnatura*, der damaligen päpstlichen Bibliothek, beschäftigt. Bereits am 13. Januar 1509 wurde der Maler zum ersten Mal für seine Arbeit bezahlt.⁴³

Für die Dekoration des Raumes wurden ursprünglich unterschiedliche namhafte Künstler beauftragt, u.a. Sodoma, Lotto, Bramantino und Signorelli. Laut Vasari hatte sich der Papst relativ früh dafür entschieden, das gesamte Projekt dem *Urbinate* zu übertragen.⁴⁴ Tom Henry und Carol Plazzotta gehen davon aus, dass die Planung des Raumes erst ab 1511 von Raffael ohne weitere Unterstützung übernommen wurde.⁴⁵ Die Fresken für die päpstlichen *Stanze* waren ein sehr anspruchsvolles Projekt, und abgesehen von seinen Entwürfen für Pinturicchio in Siena hatte Raffael nie zuvor an einem so großen Auftrag teilgenommen.⁴⁶ Dieser war aber nicht der einzige Auftrag, an dem Raffael zu diesem Zeitpunkt arbeitete. Mit dem Sieneser Bankier Agostino Chigi (*1466 - †1520), ab 1510 Schatzmeister des Kirchenstaates, hatte der Künstler einen weiteren fordernden Auftraggeber. Als

³⁹ Clayton 1999, S. 13.

⁴⁰ Oberhuber 1999, S. 18.

⁴¹ Oberhuber 1999, S. 86.

⁴² Henry/Plazzotta 2004, S. 48.

⁴³ „Die xiii januarii 1509. Constitutus personaliter, magister Raphael Johannis Santi de Urbino pictor confessus fuit habuisse et manualiter recipisse a S.mo domino nostro, per manus R.mi domini Thesaurarii Sue Sanctitatis, numerante domino Jeronimo Francisi de Senis, ducatos centum de carlenis ad rationem decem carlenorum pro quolibet ducato veteris monete, ad bonum computum picture camere, de medio eiusdem Santitatis testudinate. Super quibus omnibus etc., promittens etc., renuntians etc., obligans etc. Actum in palatio apostolico in camera ipsius domini Thesaurarii, presentibus dominis Petro Busdraga de Florentia et Cesarino Francisi oreifice de Perusio testibus etc. Johannes Js. Turronus [controfirmato:] Camillottus.“, John Shearman, *Raphael in early modern sources*, 2003, S. 122-123.

⁴⁴ Vasari 1568, hg. von Gaetano Milanesi, S. 329-333, Florenz 1878.

⁴⁵ Henry/Plazzotta 2004, S. 48.

⁴⁶ Joannides 1983, S. 19.

besonders bedeutsam gilt die Ausstattung der Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace in Rom. Die Vorzeichnungen für die *Stanze Vaticane* sowie die Studien zu den Fresken für die Chigi-Kapelle weisen interessante Ähnlichkeiten zu den Vorstudien für die *Madonna dell'Impannata* auf.

3.2.1 Die Studie für Die Cumäische Sibylle der Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace

Der Bau der römischen Kirche Santa Maria della Pace wurde am Anfang des 16. Jahrhunderts vermutlich nach dem Entwurf von Baccio Ponticelli fertiggestellt.⁴⁷ Raffael wurde von Agostino Chigi beauftragt, dessen Familienkapelle in der besagten Kirche auszustatten. Die Kapelle befindet sich auf der rechten Seite im Langhaus der Kirche und gliedert sich in zwei Geschosse. Die Ausstattung wurde von dem Künstler in Freskomalerei ausgeführt. Im oberen Bereich erscheinen die vier Propheten Hosea, Jonas, David und Daniel; im unteren Bereich sind die vier Sibyllen zu erkennen.⁴⁸

Raffael hat zahlreiche Skizzen, die für den Auftrag realisiert wurden, hinterlassen. Eine davon zeigt offensichtliche Ähnlichkeiten mit der Figur der sitzenden alten Heiligen, die in der bereits analysierten Zeichnung von Windsor Castle und in der finalen Ausführung des Gemäldes dargestellt wurde (Abb. 7). Das Blatt wird in der Albertina aufbewahrt. Es handelt sich dabei um eine Rötzelzeichnung mit Federspuren, die über eine Griffelzeichnung ausgeführt wurde (Abb. 15). Das Blatt zeigt *Die Cumäische Sibylle*, die sich in der Dekoration der Chigi-Kapelle wiederfindet. Die Zeichnung wurde relativ schnell ausgeführt. Nichtsdestotrotz wirken die Drehung des Oberkörpers und der Faltenwurf des Gewandes komplexer als in der Silberstiftzeichnung der *Royal collection*. Während die Sibylle auf dem Fresko ins Lesen der Schrift auf der von einem Engel gehaltenen Tafel versunken scheint, ist die alte Heilige der *Madonna dell'impannata* liebevoll dem Christuskind zugewandt. Der Schleier, die Gesichtszüge, die Haltung und der Ausdruck der zwei alten Frauenfiguren weisen deutliche Ähnlichkeiten auf. Daher wird angenommen, dass Raffael dasselbe Modell für die zwei Gestalten verwendet hat.⁴⁹

Die Datierung der Rötzelzeichnung ist relativ unsicher, da auch der Zeitpunkt nicht bekannt ist, an dem Raffael mit der Ausstattungsplanung der Kapelle begonnen

⁴⁷ Jacoby/Sonnabend 2012, S. 203.

⁴⁸ Oberhuber 1999, S. 137.

⁴⁹ Gnann 2017, S. 216.

hatte. Vasari erkannte eindeutige stilistische Einflüsse von den von Michelangelo in der *Sixtinischen Kapelle* dargestellten Sibyllen. Um den Einfluss von Michelangelo zu rechtfertigen, berichtete der Biograf, dass Bramante dem *Urbinate* den Besuch der Kapelle im Sommer 1511, noch vor der Fertigstellung der ersten Hälfte der Deckenmalerei, gewährte. Die von Vasari erwähnten stilistischen Einflüsse wurden jedoch bereits von Oberhuber infrage gestellt, da der Forscher im Vergleich zu den selbstständigen Gestalten von Michelangelo eine harmonischere Dynamik und Verkettung zwischen den Figuren von Raffael beobachtete.⁵⁰ Darüber hinaus ist bekannt, dass Raffael um 1508 die Arbeit an den *Stanze* für Julius II. aufgenommen hatte. Auf manchen Blättern mit Studien für die *Stanza della Segnatura* (1508-1511/12) und die *Stanza di Eliodoro* (1511/12-14) finden sich auch Skizzen für die Chigi-Kapelle.⁵¹ Außerdem verließ Julius II. im Herbst 1511 Rom und blieb einige Monate in Bologna.⁵² Zu diesem Zeitpunkt habe Raffael die Arbeit an den Stanzen kurz unterbrochen und sich den Skizzen für die Chigi-Kapelle gewidmet.⁵³ Im Hinblick auf die obengenannten Informationen und die Ähnlichkeiten zwischen der Rötelzeichnung der *Cumäischen Sibylle* der Albertina und der Silberstiftzeichnung der alten Heiligen für die *Madonna dell'impannata* kann angenommen werden, dass Raffael gleichzeitig an den Entwürfen für den Auftrag für Bindo Altoviti, an der Chigi-Kapelle als auch den Stanzen arbeitete.

Der Vollständigkeit halber ist darauf hinzuweisen, dass Michael Hirst in seinem 1961 publizierten Aufsatz für das *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* der Datierung der ersten Entwürfe für die Chigi-Kapelle widersprach. Der Autor beschuldigte Vasari einer approximativen und irrtümlichen Chronologie der Arbeit des Künstlers. Der Biograf lobte die Fresken der Chigi-Kapelle als das rarste und schönste Werk, das Raffael in seinem Leben realisiert habe, nachdem er die Sixtinische Decke von Michelangelo betrachtet hatte.⁵⁴ Hirsts Meinung nach habe Vasari Michelangelo anpreisen und den Aspekt betonen wollen, dass der Urbinate

⁵⁰ Oberhuber 1999, S. 138.

⁵¹ Jacoby/Sonnabend 2012, S. 205.

⁵² Oberhuber 1999, S. 138.

⁵³ Gnann 2017, S. 216.

⁵⁴ „Figurò Raffaello in questa pittura, avanti che la cappella di Michelagnolo si discoprisse pubblicamente, avendola nondimeno veduta, alcuni Profeti e Sibille, che nel vero delle sue cose è tenuta la miglior e fra le tante belle bellissima; perché nelle femine e nei fanciulli che vi sono, si vede grandissima vivacità e colorito perfetto: e questa opera lo fe' stimar grandemente vivo e morto, per essere la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua“, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, S. 340-341, Florenz 1878.

dank ihm seinen Stil weiterentwickeln und verbessern konnte. Aufgrund der Stilreife, die Raffael mit den Fresken erreichte, sind sie laut Hirst um 1513/14 zu datieren.⁵⁵

3.2.2 Die Draperiestudie im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in Florenz

Ein weiteres interessantes Blatt (Abb. 16), das im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 1325 F) in Florenz aufbewahrt wird, ist die *Studie der Draperie eines sitzenden Unterkörpers* (Abb. 16), welche die Autorin im Sommer 2019 vor Ort betrachten konnte. Der Entwurf zeigt vermutlich eine Studie für eine der Sibyllen in Santa Maria della Pace in Rom. Es handelt sich um eine Silberstiftskizze auf grau grundiertem Papier, das unregelmäßig beschnitten wurde. Bei einer genauen Beobachtung der Studie kann nachvollzogen werden, dass die Draperiestudien für Raffael eine entscheidende Rolle spielten. Der Künstler entwickelte auf eine minutiöse Art und Weise den Schoß einer weiblichen sitzenden Gestalt, die nach links gewandt ist. Er konzentrierte sich offensichtlich auf das Gewand und den Rhythmus der Falten; demgegenüber wurde der Oberkörper nur flüchtig skizziert. Wie bereits Sylvia Ferino Pagden 1984 betonte, wendet sich keine der Sibyllen auf dem Fresko in Santa Maria della Pace nach links. Die Art des Faltenwurfs, sowie die Haltung der Beine können aber in jedem Fall mit den weiblichen Figuren der Chigi-Kapelle in Verbindung gebracht werden.⁵⁶ Darüber hinaus sprach sich auch Paul Joannides 1983 für einen Zusammenhang zwischen der obengenannten Draperiestudie des Gabinettos und der Figur der betagten Heiligen in der Zeichnung der Royal collection (Abb. 7) aus.⁵⁷ Die Autorin schließt sich den Meinungen beider Forscher*innen an: Anhand der erwähnten stilistischen sowie technischen

⁵⁵ „He [Anm. d. Autorin: Vasari] was, in fact, at pains to stress a particular aspect of the work: the debt to Michelangelo and more especially to the style of the Sistine ceiling. And his concern to lay stress on this led him to manipulate Raphael's chronology, so that we find the execution of the Pace decoration placed at the least two, and possibly three, years too early – in the period before Raphael began work on the Stanza di Eliodoro – and, significantly, before the unveiling of the first half of the Sistine ceiling in August 1511. This chronological inexactitude – for the monumentality of the forms, the maturity of the composition, and the deepened colour of the Sibyls, all suggest an approximate dating around 1513-14 – therefore results from Vasari's anxiety to labour the point of a radical stylistic change.“, Micheal Hirst, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, S. 165.

⁵⁶ Ferino Pagden 1984, S. 344.

⁵⁷ „Close in the drapery forms (and pose, in reverse) to St Elizabeth in cat. 325. Cf. also the Pace Sibyls“, Paul Joannides, *The Drawings of Raphael. With a complete catalogue*, Los Angeles, 1983, S. 215.

Ähnlichkeiten lässt sich schlussfolgern, dass Raffael gleichzeitig an den beiden Aufträgen arbeitete.

3.2.3 Die Studie für den Heiligen der Disputa

Die erste päpstliche *Stanza*, die Raffael für Julius II. dekorierte, war die *Stanza della Segnatura*. Es ist bekannt, dass das Ausstattungsprogramm von Julius II. selbst beschlossen wurde. Der Raum galt damals als päpstliche Privatbibliothek und die Bücher wurden gemäß der vier Fakultäten der mittelalterlichen Universität angeordnet: Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Poesie.⁵⁸ Für jede Fakultät fertigte der Künstler ein Fresko an der Wand an. Im Fresko der Theologie an der Westwand können die Betrachter*innen die Szene der sogenannten *Disputa del Sacramento* (Abb. 17) erkennen: Gottvater segnet den zentral dargestellten Christus, der seine Wunden zeigt und von zahlreichen Heiligen umgeben ist. Der Heilige Geist fliegt vom Himmel herab und verbindet den Körper Christi mit der Hostie, dem Gegenstand der Debatte der versammelten Theologen, die im unteren Teil des Freskos zu sehen sind.⁵⁹

Für diesen anspruchsvollen Auftrag gibt es zahllose erhaltene Skizzen. Tatsächlich ergeben die vorhandenen Zeichnungen für die *Disputa* die größte Sammlung des Programmes für die päpstliche Bibliothek.⁶⁰ Die Techniken, die Raffael für die Figuren und die Komposition anwandte, sind sehr unterschiedlich: Pinsel oder Feder, die mit Bleiweiß gehöht oder leicht aquarelliert wurden, sowie Spuren von Bleistift oder Rötel. Außerdem benutzte er Kohle oder Kreide für die einzelnen Figuren. Für die Studien der Gewänder und deren Falten setzte er oft Pinsel und weiße Kreide oder Silberstift auf grundiertem Papier ein.⁶¹

Besonders interessant ist die *Studie für den heiligen Paulus* (Abb. 18), Theologe und Missionar des Urchristentums, der ganz rechts im oberen Bereich des Freskos erscheint. Die berücksichtigte Studie ist eine Kohlezeichnung mit Weißhöhung, die heute im Ashmolean Museum in Oxford aufbewahrt wird. Raffael arbeitete viel mit Schraffuren und gab den Falten des Gewandes eine bemerkenswerte Bewegung. Für diesen Effekt hat Raffael die Kohle wahrscheinlich

⁵⁸ Oberhuber 1999, S. 86.

⁵⁹ Henry/Plazzotta 2004, S. 51.

⁶⁰ Joannides 1983, S. 19.

⁶¹ De Vecchi 2002, S. 137.

mit dem Finger auf dem Blatt verstrichen.⁶² Durch diese Schattierungstechnik verleiht er der Studie eine beträchtliche Dreidimensionalität. Die Art der Anwendung des Zeichenmaterials erinnert an die Zeichnungen von Fra' Bartolommeo, wie schon Johann David Passavant schrieb.⁶³ Joannides, Ferino Pagden, Fischer und Gnann bestätigten die stilistischen Ähnlichkeiten des Kohlezeichnens zwischen dem *Urbinate* und dem *Frate*, obwohl Gnann betonte, dass die Gewänder aufgrund von Bartolommeos Linienführung statischer wirken. Noch einmal zeigt Raffael seine technische Überlegenheit und seine Überzeugung, dass die Rolle des Gewandes in einer Darstellung ein wichtiges Detail ist und die Bewegung der Falten, die er durch die technische Anwendung des Materiales erreichte, die Persönlichkeit der Figuren widerspiegeln kann.⁶⁴ Im Fall der *Disputa* lassen sich deutliche kompositorische Ähnlichkeiten zwischen den zwei Künstlern beobachten. Raffael ließ sich vom *Jüngsten Gericht* (Abb. 19) Fra' Bartolommeos inspirieren. Dieser ordnete die Figuren auf drei Niveaus um eine zentrale Hochachse herum an. In den Studien für das Werk verwendete der *Frate* Feder und Tinte für den unteren Bereich und schwarze Kreide für die Figuren im oberen Teil. Raffael arbeitete auf exakt dieselbe Art und verwendete ebenfalls Kohle für die himmlischen Subjekte. Außerdem wurden die himmlischen Gestalten als Einzelfiguren studiert, im Gegensatz zu den irdischen Personen, die in den Entwurfszeichnungen als Gruppen dargestellt werden.⁶⁵

Das Blatt des Ashmolean Museum lässt die Betrachter*innen ebenso erkennen, dass der Künstler den Profilkopf des Heiligen mehrmals studierte. Dieses Detail ist besonders relevant. An dieser Stelle ist es erforderlich, auf die 2016 von Gusmeroli und Frosinini ausgeführten Untersuchungen zurückzugreifen. Wie bereits erwähnt, konnten die beiden Restauratorinnen dank der Infrarotreflektografie rechts oben eine Zeichnung von einem Profil eines alten Mannes erkennen (Abb. 10). Es handelt sich um eine schnelle Kohlezeichnung, auf der Haare, Ohr und Nase sich sehr gut identifizieren lassen. Die Größe des Kopfes weicht von den anderen Figuren ab, weshalb Frosinini und Gusmeroli annehmen, dass es sich um einen Entwurf für eine andere Komposition handle. Die Restauratorinnen bekräftigen, dass eine deutliche Analogie mit Raffaels in der Albertina aufbewahrten Rötelzeichnung des

⁶² Gnann 2017, S. 162.

⁶³ „Zur Disputa, Studium zum Apostel Paulus, unten bei ihm zur Rechten befindet sich hier noch ein Engelknabe. Rechts der Kopf des Heiligen etwas grösser und unten nochmals kleiner. Schön in schwarzer Kreide in der Art des Fra' Bartolomeo gezeichnet und mit Weiss gehöht“, Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Dritter Theil*, Leipzig 1858, S. 254.

⁶⁴ Vgl. Gnann 2017, S. 165.

⁶⁵ Fischer 2015, S. 138-139.

heiligen Josefs (Abb. 11) vorliegt.⁶⁶ Die obengenannte Studie wurde jedoch für das Gemälde *Madonna del Divino Amore* angefertigt (Abb. 12), das erst auf 1516-1518 datiert wurde.⁶⁷

Die Autorin sieht keine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen der Rötelzeichnung der Albertina und der in der *Madonna dell'Impannata* entdeckten Kohlezeichnung. Im Gegensatz dazu stellt sie eine stilistische und technische Übereinstimmung mit der analysierten Kohlezeichnung des heiligen Paulus' der *Disputa* fest. Diese Ähnlichkeit spricht dafür, dass Raffael relativ früh anfang, für Bindo Altoviti an der *Madonna dell'Impannata* zu arbeiten, und dass er sich dafür eine abweichende Komposition ausgedacht hatte. Wie er das Modell für die *Cumäische Sibylle* der Chigi-Kapelle für die betagte Heilige verwendet hatte, übernahm er den Profilkopf des Paulus für einen potentiell stehenden Josef in der *Impannata*. Es ist bekannt, dass der *Urbinate* sein ganzes Schaffen hindurch auf früher realisierte kompositorische Ideen und einzelne Motive zurückgriff.⁶⁸ Höchstwahrscheinlich war er in dem dargestellten Fall von der ersten kompositorischen Vorstellung nicht überzeugt, und entwickelte stattdessen einen sitzenden Josef mit Stab und Johannes dem Täufer auf dem Schoß. Das Motiv des Hl. Josefs mit Stab kam ebenfalls in anderen Blättern des Künstlers vor, die im folgenden Kapitel analysiert werden.

3.2.4 Die Studie der Heiligen Familie im Stall des Gabinettos dei Disegni e delle Stampe in Florenz

Der kurze Aufenthalt in Florenz im Sommer 2019 ermöglichte der Autorin eine weitere Zeichnung im Besitz des *Gabinettos dei Disegni e delle Stampe* in den Uffizien zu studieren, die relevant für die Untersuchungen an der *Madonna dell'Impannata* ist. Nach der Draperiestudie, die vermutlich für eine der Sibyllen in Santa Maria della Pace gedacht war, wurde eine faszinierende Zeichnung einer Heiligen Familie (Abb. 20) betrachtet.

Das Blatt *Heilige Familie im Stall* ist eine Silberstiftzeichnung auf grau grundiertem Papier mit Weißhöhung, die möglicherweise für einen Tondo gedacht

⁶⁶ Frosinini/Gusmeroli 2017, S.56.

⁶⁷ Gnann 2017, S. 344.

⁶⁸ Ferino Pagden 1984, S. 353.

war, da der obere Bereich abgerundet ist. Die knieende Muttergottes im Zentrum des Bildes wendet sich dem Christusknaben mit einem liebevollen Gesichtsausdruck zu. Durch das Aufheben eines Tuchs macht sie den auf einem Kissen liegenden Jesus sichtbar, der sich sehr beweglich und spielerisch zeigt. Auf der linken Seite im Hintergrund erscheinen der skizzenhafte Kopf eines Ochsen, sowie einige vertikal ausgeführte Linien, die das Gerüst eines Stalles formen. Ganz rechts, und der Madonna hierarchisch untergeordnet, sitzt Josef mit einem Stab. Die Figuren des Blattes, mit der Ausnahme des linken Armes der Maria, wurden außerdem durchstoßen. Demzufolge galt die Arbeit höchstwahrscheinlich als Karton für ein kleines Rundbild.⁶⁹

Interessant ist, dass kein angefertigtes Gemälde mit derselben Komposition bekannt ist. Zudem hat die besprochene Zeichnung, wie Ferino Pagden erklärte, für lange Zeit wenig Beachtung gefunden, und wurde nicht dem Meister aus Urbino, sondern seinem Schüler Giovan Francesco Penni zugeschrieben, in erster Linie von Paul Joannides und Oskar Fischel.⁷⁰ Die Kunsthistorikerin stimmte jedoch Konrad Oberhuber zu, der darin die durchgängig eigenhändige Umsetzung Raffaels sieht.

Die Zweifel an der eigenhändigen Ausführung durch Raffael blieben bestehen, weil das Blatt häufig mit einer anderen Zeichnung aus dem Ashmolean Museum (Abb. 21) verglichen wurde. Es handelt sich um eine weißgehöhte Kohlevorzeichnung, über die der Künstler mit Pinsel gearbeitet hat. Die Szene zeigt wiederum die Heilige Familie, welche um den Johannesknaben erweitert wurde. Josef sitzt in diesem Fall auf der linken Seite des Blattes, die Pose von Christus ist mit der auf der Zeichnung der Uffizien identisch. Die obengenannte Arbeit wurde von Fischel, Joannides, Parker, Pouncey und Gere auch Giovan Francesco Penni zugeschrieben. Erst 1983 hat Oberhuber sich für die Hand Raffaels ausgesprochen.⁷¹ Seine These wurde 2008 von Turner unterstützt, welcher die Zeichnung um 1511/1512 datierte.⁷²

Die *Heilige Familie im Stall* aus den Uffizien wurde von Ferino Pagden stilistisch mit den Zeichnungen, die Raffael für die Stanza di Eliodoro ausführte, verglichen, was zu einer Datierung zwischen 1512 und 1513 führte.⁷³ Thematisch

⁶⁹ Gnann 2017, S. 267.

⁷⁰ Ferino Pagden 1984, S. 363.

⁷¹ Oberhuber 1972, S. 61.

⁷² Gnann 2017, S. 267.

⁷³ Ferino Pagden 1984, S. 363.

ließen sich Ähnlichkeiten mit der *Madonna di Loreto* (Abb. 22) und der *Madonna mit dem Diadem* (Abb. 23) aufzeigen.⁷⁴

Durch die Figur des Hl. Josefs mit Stab in der Zeichnung aus den Uffizien stellt die Autorin eine Verbindung mit der Untermalung bei der *Madonna dell'Impannata* her, die zum ersten Mal im Jahr 1938 bei den Untersuchungen von Pietro Sanpaolesi zum Vorschein kam. Wie bereits erwähnt, konnten anhand der Röntgenaufnahmen nicht nur unterschiedliche Verschiebungen bei allen Figuren, sondern auch zwei zusätzliche Gestalten im Vordergrund rechts entdeckt werden: ein alter sitzender Mann mit Stab und ein jugendlicher Hl. Johannes auf dessen Schoß.⁷⁵ Die 2016 von Gusmeroli und Frosinini durchgeführten Untersuchungen bestätigten Sanpaolesis Ergebnisse, und brachten zudem zwei neue Gestalten zum Vorschein. Eine davon zeigt den Profilkopf des alten Mannes der Kohlezeichnung, die im letzten Kapitel erwähnt wurde. Dieser kann als erster Versuch einer Komposition, die einen Heiligen Josef einschloss, gesehen werden. Der Profilkopf wurde tatsächlich nur grob entworfen, und die Verhältnisse mit den anderen Figuren stimmen nicht überein.⁷⁶ Der Künstler könnte somit seine Meinung geändert und sich eine neue Komposition mit der alternativen Figurengruppe Josef mit Johannes ausgedacht haben⁷⁷. Die von Gusmeroli und Frosinini angewendeten Technologien haben gezeigt, dass die zwei Figuren in ein fortgeschrittenes Stadium gebracht wurden.⁷⁸ Raffael hatte sich ein weiteres Mal auf Vorstudien anderer Aufträge bezogen, wie beispielweise auf die *Heilige Familie im Stall* aus den Uffizien oder die *Heilige Familie* des Ashmolean Museums, wo eine Ähnlichkeit in Komposition und Haltung der Figur Josefs sichtbar ist.

3.2.5 *Der Christusknabe in der Studie für die Madonna d'Alba*

Wie schon vorweggenommen wurde, hielten die gewichtigen Ausstattungen für den Papstpalast und die Chigi-Kapelle Raffael nicht davon ab, weitere Aufträge

⁷⁴ Joannides 1983, S. 214.

⁷⁵ Sanpaolesi 1938, S. 501.

⁷⁶ Gusmeroli 2017, S. 56.

⁷⁷ Gnann 2017, S. 236.

⁷⁸ „Il manto della figura sottostante, che raffigura san Giuseppe, è dipinto con pigmenti gialli a base di piombo e stagno, evidenti nella scansione XRF ad aree, che mostra come questa figura prima del cambiamento sia stata portata a un alto livello di completezza pittorica (...)“, Luisa Gusmeroli, Il restauro della *Madonna dell'Impannata* di Raffaello: nuove indagini e nuove ricerche per la comprensione dell'opera, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 62.

anzunehmen. Zahlreiche erhaltene Vorstudien und angefertigte Gemälde zeigen, dass das Thema der Madonna mit Kind am häufigsten angefragt wurde.⁷⁹

Besonders relevant für die vorliegende Arbeit sind die Entwürfe für die *Madonna d'Alba* (Abb. 24), Öl auf Leinwand, die für den Humanisten und ersten Biograf Raffaels, Paolo Giovio, realisiert wurde und heute in der National Gallery in Washington hängt.⁸⁰ Ein Entwurf zum Werk besteht aus einer Rötelseichnung mit Spuren von Feder und schwarzer Kreide und wird heute im Musée des Beaux-Arts in Lille aufbewahrt.

Raffael studierte die Motive sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite des Blattes. In der Mitte des Rectos (Abb. 25) studierte der Künstler eine kreisförmige Komposition, die er auch für das vollendete Gemälde übernahm. Der *Tondo Taddei* Michelangelos (Abb. 26) ist offensichtlich die Hauptinspirationsquelle für die realisierte Komposition. Wie Joannides betonte, macht diese Studie die technische Weiterentwicklung des Künstlers besonders sichtbar.⁸¹ Der Ductus ist fließend und harmonisch und offenbart den Betrachter*innen die enge Beziehung zwischen Maria, Jesus und Johannes. Der zentrale Christusknabe wurde genauer als die Muttergottes und Johannes studiert. Bemerkenswert sind auch die weiteren schnellen Skizzen des Blattes. Neben Architekturskizzen am oberen Bildrand ist eine Federzeichnung zu sehen, die offensichtlich für die *Madonna della Seggiola* (Abb. 27) verwendet wurde.

In der unteren rechten Ecke des Blattes hat Raffael nochmals flüchtig das Christuskind skizziert, dessen Haltung die Pose des Jesus der *Madonna dell'Impannata* in Erinnerung ruft.⁸²

Stilistisch ist bei dieser Zeichnung eine Verwandtschaft mit der *Cumäischen Sibylle* (Abb. 15) zu erkennen und daher lässt sich vermuten, dass Raffael 1510/11, gleichzeitig zu den Studien für die Chigi-Kapelle, die Entwürfe für die *Madonna d'Alba* realisiert hat.⁸³ Wie bereits in den vorigen Kapiteln dargelegt, hatte der Künstler damals bereits am Auftrag für Altoviti gearbeitet und Zeichnungen, die er zuvor angelegt oder realisiert hatte, dafür verwendet.

⁷⁹ Gnann 2017, S. 252.

⁸⁰ De Vecchi 2002, S. 256.

⁸¹ „The powerful forms and sweeping movement, already anticipated in the late Florentine work, here attain the most complex extension“, Paul Joannides, *The Drawings of Raphael. With a complete catalogue*, 1983, S. 202.

⁸² Gnann 2017, S. 240.

⁸³ Gnann 2017, S. 255.

3.2.6 Die Studie für die Vermählung der Heiligen Katharina der Albertina

Eine weitere Zeichnung (Abb. 28), die sich in der Sammlung Albertina befindet, verdient besondere Beachtung. Es handelt sich um eine flüchtige Federzeichnung, ein sogenannter *primo pensiero*, eine allererste Idee zum Werk, auf dem Raffael die Szene der mystischen Vermählung der heiligen Katharina darstellte. Die Zeichnung wurde im 19. Jahrhundert nicht Raffael zugeschrieben, da man davon ausging, dass die Härte in der Ausführung nicht der Hand des Meisters entsprach. Erst 1922 sprach Oskar Fischel sich für die Eigenhändigkeit Raffaels aus. Heute wird die Zeichnung in seine Übergangszeit (ca. 1508) zwischen Florenz und Rom eingeordnet. Das Motiv wurde sehr schnell skizziert. Die Muttergottes sitzt am linken Bildrand und hält Jesus in den Armen, der sich der heiligen Katharina zuwendet, die auf der rechten Seite des Blattes kniet und die Vermählung mit dem Erlöser annimmt. Im Hintergrund entwarf Raffael zwei weitere Figuren: entweder noch zwei andere Heilige oder der Versuch Katharina in zwei weiteren, unterschiedlichen Positionen darzustellen. Eine derartige Komposition ist auf keinem vollendeten Gemälde vorhanden. Ein Holzschnitt aus dem 16. Jahrhundert, angefertigt von einem italienischen Künstler, dessen Namen unbekannt ist (Abb. 29), zeigt allerdings das von Raffael weiterentwickelte Thema. Darin sehen die Betrachter*innen, wie der Künstler eine komplexere Komposition, von der aber keine originale Zeichnung erhalten ist, konzipiert hatte, wobei die Darstellung seitenverkehrt ist. Die Katharina wird mit ihrem Attribut, dem Rad, abgebildet. Hinter der Hauptszene der Vermählung ist eine einzige Heilige zu erkennen, die sich aufgrund des Attributs des Turms als die heilige Barbara identifizieren lässt. Man kann davon ausgehen, dass Raffael in der schnellen Federzeichnung zwei mögliche Positionen für die heilige Barbara studiert hat. Ein rasch skizzierter Turm lässt sich in den Händen der im Hintergrund rechts stehenden Figur erahnen.

Erwin Mitsch hat 1983 außerdem darauf hingewiesen, dass in der Darstellung der Federzeichnung eine Verwandtschaft mit der *Madonna dell'Impannata* bestünde.⁸⁴ Die Haltung der Muttergottes zeigt tatsächlich Ähnlichkeiten mit der der *Impannata*; auch das Knien der heiligen Katharina kann mit Körperhaltung der betagten heiligen Anna oder Elisabeth verglichen werden. Achim Gnann äußerte die

⁸⁴ Mitsch 1983, S. 56.

Vermutung, dass die Schraffur im Hintergrund der Skizze die erste Idee für das *finestra impannata* des vollendeten Gemäldes sei.⁸⁵

Wie schon mehrmals betont, griff Raffael immer wieder auf ältere Zeichnungen zurück und verwendete sie für andere Aufträge, beziehungsweise setzte dieselben Haltungen oder Kompositionen für unterschiedliche Figuren ein. Die Pose der heiligen Katharina in der Federskizze der Albertina hätte er für die alte heilige Anna übernehmen können. Hochinteressant ist auch die ikonographische Überführung, die von Gnann ausgearbeitet wurde: sich der Meinung Mitschs anschließend, konstatierte Gnann eine Verknüpfung zwischen Federzeichnung der Vermählung und dem vollendeten Gemälde, auf dem der Künstler implizit eine heilige Katharina habe darstellen wollen.⁸⁶

4. Malerei: Stilistische Verwandtschaft zu der *Madonna dell'Impannata*

Raffaels Malerei und seine schöpferischen und stilistischen Phasen wurden umfangreich untersucht. Ziel dieses Kapitels ist, das malerische Schaffen des Künstlers und seine Entwicklung darzulegen, sowie diese Aspekte auf das im Zentrum der Analyse stehende Werk *Madonna dell'Impannata* zu übertragen, um dessen Entstehungsprozess und Datierung genauer zu beleuchten. Wie bei den Vorzeichnungen werden dazu Vergleiche zwischen unterschiedlichen Kunstwerken und dem Gemälde im Palazzo Pitti angestellt.

4.1 Die Anfänge der Karriere

Über die Jahrhunderte wurde Raffael im Vergleich zu Leonardo oder Michelangelo⁸⁷ von der Kritik häufig unterschätzt. Seine Zeitgenossen allerdings veehrten ihn als Maler sehr, gaben ihm den Beinamen *principe dei pittori*, und sahen ihn als „exemplarisches menschliches Wesen von göttlichen Eigenschaften in Analogie zum Christus“.⁸⁸ Raffaels Anfänge lassen sich jedoch nicht unbedingt als

⁸⁵ Gnann 2017, S. 234.

⁸⁶ Gnann 2017, S. 240.

⁸⁷ Meyer zur Capellen 2001, S. 14.

⁸⁸ Oberhuber 1999, S. 9.

Meisterwerke beurteilen, sondern als relativ ungewandt. Seine stilistische und technische Reife sowie seine Weiterentwicklung setzten mit seinen Reisen und Arbeitsaufenthalten innerhalb Italiens ein. Von Urbino bis Rom, durch Aufenthalte in Città di Castello, Perugia und Florenz ließ der Künstler sich von den unterschiedlichen Stimmungen, örtlichen Bedingungen und Persönlichkeiten, auf die er in den Städten traf, beeinflussen.⁸⁹

4.1.1 Urbino, Città di Castello, Perugia: Raffael unter den besten Meistern

Die frühe Ausbildung in seinen Jugendjahren ist kaum dokumentiert und viele Aspekte müssen unbeleuchtet bleiben. Aufgrund einiger Wissenslücken ist Raffaels Jugend bis heute ein komplexer Themenbereich, der die Forschung seit dem 19. Jahrhundert spaltet, wie Silvia Ginzburg bei ihrem Vortrag „La Giovinezza di Raffaello“ am 6. Februar 2020 im Palazzo Altemps in Rom anlässlich der aktuellen Ausstellung *Raffael 1520-1483* in den Scuderie del Quirinale betont hat.⁹⁰

Le Vite von Giorgio Vasari bleiben fraglos die wichtigste Quelle, wenn man sich mit den ersten Jahren des Künstlers auseinandersetzt. Laut Vasari wurde der junge Raffael von seinem Vater Giovanni Santi (*1435 – † 1494) ausgebildet.⁹¹ Santi war im 15. Jahrhundert eine wichtige Persönlichkeit in Urbino. Ab den 1480er Jahren war er am Hof des Grafen Federico da Montefeltro und später für dessen Sohn Guidobaldo und seine Frau Elisabetta Gonzaga als Maler tätig.⁹² Santi war auch Poet und verfasste für den Grafen das epische Gedicht „La Vita e le Gesta di Federico di Montefeltro“.⁹³ Santis gesellschaftliches Leben lässt die Forschung darauf schließen, dass er sich für seinen Sohn die beste Ausbildung wünschte. Die Kontakte des Vaters ermöglichten Raffael gute Beziehungen zu Guidobaldo di Montefeltro und Elisabetta Gonzaga, sowie eine Freundschaft mit den bekanntesten Literaten der Zeit (wie Pietro Bembo und Baldassare Castiglione).⁹⁴

Viele Forscher*innen folgen bis heute den Ausführungen Vasaris, der annahm, dass Raffael in den ersten Jahren in der Werkstatt des Vaters ausgebildet

⁸⁹ Oberhuber 1999, S. 13-14.

⁹⁰ Silvia Ginzburg, La Giovinezza di Raffaello, Palazzo Altemps Rom, 18.02.2020, ab Min. 4:52, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mA2siU10c8w> (4.04.2020). Die Ausstellung wurde nur wenige Tage nach der Eröffnung aufgrund der COVID-19-Pandemie geschlossen.

⁹¹ Gregori 1984, S. 17.

⁹² Meyer zur Capellen 2001, S. 16.

⁹³ Henry/Plazzotta 2004, S. 20.

⁹⁴ Henry/Plazzotta 2004, S. 21.

wurde und daran sein früher Eintritt in die Werkstatt von Pietro Perugino (*1446 - †1523) im Jahr 1494 anschließt. Nach der Ausbildung sei Raffael innerhalb kurzer Zeit in der Lage gewesen, die *maniera* seines Lehrers perfekt zu imitieren.⁹⁵ Vasaris Ausführungen wurden ab dem 19. Jahrhundert infrage gestellt. Gegenwärtig lenken hier einige Wissenschaftler*innen ein und konstatieren, Raffael sei erst um 1500 Lehrling Peruginos geworden. Tom Henry hat 2004 im Katalog zur Ausstellung *Raffael von Urbino nach Rom* die ersten Jahre Raffaels analysiert und diesbezüglich in Giovanni Santi eine entscheidende Figur für seine früheste Schulung erkannt. Henry führte aus, dass das früheste Werk Raffaels sich nicht als wirklich *peruginesk* zeigte⁹⁶, und erläuterte seine These anhand des ersten dokumentierten Auftrags. Es handelt sich dabei um ein Altarbild der *Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino*, das 1500 von Andrea Baronci für die Kirche S. Agostino in Città di Castello in Auftrag gegeben wurde. Die Tafel wurde von Raffael und Evangelista di Pian di Meleto, Giovanni Santis Mitarbeiter, der vermutlich die Werkstatt ab Santis Tod 1494 übernommen hatte, umgesetzt.⁹⁷ Jürg Meyer zur Capellen verwies schon 2001 darauf, dass der fortan elternlose Raffael sich dank Evangelista fortgebildet habe.⁹⁸ Danach war Raffael, wie schon erwähnt, in Città di Castello tätig, und hatte die Möglichkeit, Werke anderer bekannter Künstler zu betrachten und sich inspirieren zu lassen. Beispielhaft kann hier der toskanische Maler Luca Signorelli genannt werden, der in der letzten Dekade des 15. Jahrhunderts die wichtigste künstlerische Persönlichkeit in Città di Castello war. Er hatte mehrere Jahre lang mit Perugino zusammengearbeitet, daher lässt sich der Kontakt zwischen ihm und Raffael gut nachvollziehen.⁹⁹ Nachdem Signorelli die Stadt verließ, habe Raffael mehr Raum für seine Karriere gehabt und man kann vermuten, dass Signorelli dem *Urbinate*n Zugang zu unterschiedlichen Aufträgen verschaffte.¹⁰⁰ Luigi Pungileoni hat 1829 sogar die Vermutung geäußert, Signorelli sei einer der Lehrer in Raffaels Jugend gewesen.¹⁰¹ Thomas Henry schloss jedoch eine Meister-Lehrling-Beziehung zwischen den beiden aus. Allerdings sind aber Studien erhalten, die Raffael auf der

⁹⁵ Vasari 1568

“È cosa notabilissima che, studiando Raffaello la maniera di Pietro, la imitò così a punto e in tutte le cose, che i suo ritratti non si conoscevano dagl'originali del maestro [...]”, Giorgio Vasari, hg. von Gaetano Milanesi, S.317, Florenz 1878.

⁹⁶ Hery/Plazzotta 2004, S. 16.

⁹⁷ Shearman 2003, S. 71-73.

⁹⁸ Meyer zur Capellen 2001, S. 17.

⁹⁹ Oberhuber 1999, S. 18.

¹⁰⁰ Hery/Plazzotta 2004, S. 21.

¹⁰¹ Pungileoni 1829, S. 13.

Rückseite von Zeichnungen ausführte, die aus der Werkstatt Signorellis in Orvieto stammten. Damit konnte die Bekanntschaft zwischen den Künstlern nachgewiesen werden.¹⁰² Nach der *Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino* begann die Karriere Raffaels in Città di Castello, wo er weitere Aufträge erhielt.¹⁰³

Darüber hinaus spielte der Maler Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, (*1454 – †1513) für den jungen Raffael eine wichtige Rolle. Er war Schüler und Mitarbeiter Peruginos, und seit Mitte der 1490er Jahre in Umbrien tätig. Er realisierte sowohl Altarbilder als auch Fresken.¹⁰⁴ Er hatte bereits prestigeträchtige Aufträge bekommen, wie die Ausstattung der vatikanischen Apartments für Papst Alexander VI., Vorgänger Julius' II.¹⁰⁵ 1502 war das entscheidende Jahr für den Kontakt zwischen den beiden Künstlern. Den anspruchsvollen Auftrag vonseiten des Kardinals Francesco Piccolomini hatte Pinturicchio im Juni bekommen. Die am Dom von Siena angrenzende Bibliothek sollte mit Szenen aus dem Leben des Humanisten Aenea Silvio Piccolomini, dem ehemaligen Papst Pius II., dekoriert werden.¹⁰⁶ Ungewöhnlich war Pinturicchios Entscheidung: In den *Viten* des älteren Malers berichtete Vasari, Raffael sei der Schöpfer aller Skizzen und Kartons für die Fresken der Bibliothek gewesen.¹⁰⁷ Das Miteinbeziehen eines Künstlers, der dreißig Jahre jünger als der Meister war, zeigt Raffaels Talent und die Wertschätzung seitens der zeitgenössischen Gesellschaft als Zeichner und Entwerfer.¹⁰⁸ Indes erläuterte Erwin Panofsky 1915 in einem Artikel, dass alle von Raffael gezeichneten kompositorischen Neuerungen von Pinturicchio in seinen Fresken komplett missverstanden wurden. Die Forschung ist sich heute darin einig, dass Raffael drei oder möglicherweise fünf *modelli* für den großen Auftrag geschaffen hatte, er aber keineswegs für die Kartons oder deren Übertragung auf die Wände verantwortlich war.¹⁰⁹

Die Beziehung zwischen Raffael und Pinturicchio bleibt bis heute undurchsichtig. Nach dem Erfolg der ersten Aufträge in Città di Castello erfuhr

¹⁰² Henry/Plazzotta 2004, S. 22.

¹⁰³ Meyer zur Capellen 2001, S. 20.

¹⁰⁴ Henry/Plazzotta 2004, S. 23.

¹⁰⁵ Oberhuber 1999, S. 17-18.

¹⁰⁶ Oberhuber 1999, S. 19.

¹⁰⁷ Vasari 1568

“Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto, il quale era stato suo compagno e condiscipolo appresso al detto Pietro [...]”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, III, hg. von Gaetano Milanesi, S. 494, Florenz 1878.

¹⁰⁸ Henry/Plazzotta 2004, S. 23.

¹⁰⁹ Henry/Plazzotta 2004, S. 25.

Raffael auch in Perugia Anerkennung, wo er an der bekannten *Krönung der Maria* für Maddalena Oddi arbeitete. Die erhaltenen Dokumente weisen darauf hin, dass Raffael von Beginn des Jahres 1503 bis zum Ende des Jahres 1504 in Perugia lebte.¹¹⁰ Im Werk für Maddalena Oddi, das vermutlich 1503 realisiert wurde, sah Oberhuber viel *pinturicchismo*, das sich auf die Mitarbeit an der Libreria Piccolomini zurückführen lassen könnte¹¹¹. Außerdem ist bekannt, dass die Szenen der Predella der *Pala Oddi* vom Werk Peruginos für Santa Maria Nuova in Fano beeinflusst sind.¹¹² Vasari selbst hatte Raffaels Meisterschaft bei diesem Auftrag hervorgehoben.¹¹³

Im Lichte der oben kurz skizzierten Beispiele kann man davon ausgehen, dass Raffael sich in der ersten Zeit in Umbrien zwischen den Stilen seines Vaters, Peruginos, Signorellis und Pinturicchios bewegte.¹¹⁴ Dem *Urbinate*n ist es später gelungen, die besten Eigenschaften der Künstler zu kombinieren und sie weiterzuentwickeln.¹¹⁵

¹¹⁰ Cooper 2004

„Die xii. mensis Januarii actum Perusii in audientia artis taberne sita sub ecclesia Sancti Laurentii in maiori platea Perusina, presentibus providis et discretis viris Paolo Filippi domini Benedicti de Perusio porte Sancti Angeli et parochie Sancti Donati et Goro Mathei Peregrini cognominato Piano de Castro Petra Meline agri Perusini porte Solis testibus ad infrascripta vocatis, habitis et rogatis etc. Iohannes Baptista ANdree Marci de Urbino principalis magistri Rafaelis magistri Iohannis pictoris de Urbino habitatoris Perusii per se et suos heredes, obligando se et omnis singula eius bona mobilia et stabilia, presenta et futura pro observations meliorum infrascriptorum fecit finem refutationem et pactum de aliquis aliquo non petendo mihi notari Nicholao uti publice persone presenti, stipulanti et recipienti pro Sancte Baldi de dicto Castro Monte Nigri agri Perusini porte Solis et eis heredibus et cui ius suum concesserit de ducatis sex auri largis et solidi viginti denariorum monete Perusine dicto refutanti debitis pro parte ducatorum XV auri largis vigore contractus promissionis et obligationis celebrati manu mei notarii Nicolai [...]“, Daniel Cooper, *New Documents for Raphael and His Patrons in Perugia*, in: *The Burlington Magazine*, 146, 2004, S. 744.

¹¹¹ Oberhuber 1999, S. 25.

¹¹² Gnann 2017, S. 76.

¹¹³ Vasari 1568

“È cosa notabilissima che, studiando Raffaello la maniera di Pietro, la imitò così a punto e in tutte le cose, che i suo ritratti non si conoscevano dagl'originali del maestro, e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere; come apertamente dimostrano ancora in San Francesco di Perugia alcune figure che egli vi lavorò in una tavola a olio per madonna Maddalena degli Oddi [...] e a piè della tavola, in una predella di figure piccole spartite in tre storie, è la Nostra Donna annunziata dall'Angelo, quando i Magi adorano Cristo, e quando nel tempio è in braccio a Simeone: la quale opera certo è fatta con estrema diligenza; e chi non avesse in pratica la maniera, crederebbe fermamente che ella fusse di mano di Pietro, laddove ell'è senza dubbio di mano di Raffaello. ”, Giorgio Vasari, hg. von Gaetano Milanesi, IV, S.317-318, Florenz 1878.

¹¹⁴ Gregori 1984, S. 21.

¹¹⁵ Vasari 1568

„[...] il graziosissimo Raffaello da Urbino; il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio; e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e die Zeusi, e più, se si potesse dire, o mostrare l'opere di quelli a questo paragone.“. Giorgio Vasari, hg. von Gaetano Milanesi, IV, S.11-12, Florenz 1878.

4.1.2 Die ersten Madonnenbildnisse

Für diese Arbeit äußerst relevant ist zudem Raffaels Auseinandersetzung mit dem Sujet „Madonna mit Kind“. Die kleinformatischen privaten Andachtsbilder waren seit dem 14. Jahrhundert sehr beliebt. Im 15. Jahrhundert wurden unterschiedliche Themen weiterentwickelt, wie das der „Pietà“, der „Heiligen Familie“, der „Anna Selbdritt“ oder der „Mystischen Vermählung der hl. Katharina“.¹¹⁶ Das Thema der „Madonna mit Kind“ war in Norditalien weit verbreitet.¹¹⁷ Raffael beschäftigte sich wohl intensiver als Perugino mit den Madonnenbildern, sodass er bereits in seinen frühen umbrischen Jahren unterschiedliche private Andachtsbilder anfertigte.¹¹⁸ Die kleinformatischen Gemälde standen in der Tradition der *hodogetria*: Das Kind saß auf dem Schoß Mariä, die von ihrem blauen Mantel bedeckt war. Raffael fügte zusätzliche Figuren hinzu, wie bei der *Madonna mit hl. Hieronymus und Franziskus* (Abb. 30) oder bei der *Madonna Diotallevi* (Abb. 31), wo der junge Johannes der Täufer die Szene ergänzte.

Die *Madonna mit hl. Hieronymus und Franziskus* (Abb. 30) gilt als Raffaels erstes erhaltenes Werk mit dem berücksichtigten Sujet. Die von anderen Heiligen begleitete, halbfigurige Muttergottes war Ende des 15. Jahrhunderts ein typisches Bildmotiv in Venedig und Siena, kommt aber selten in Raffaels Werk vor.¹¹⁹

Man kann den frühen Stil des Künstlers schnell erkennen. Die Einflüsse seines Vaters Giovanni Santi, Perugino und Pinturicchio werden in diesem Gemälde kombiniert und anhand verschiedener Details sichtbar. Die Pose der Muttergottes und des Kindes übernahm Raffael von Santis *Buffi-Altarbild* (Abb. 32), während die goldenen Dekorationen des Gewandes Mariä und des Kissens an den Stil in Pinturicchios Tafel *Die Jungfrau mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer* (Abb. 33) erinnern. Die peruginesken Einflüsse sind in der einzigen zum Gemälde erhaltenen *Studie des Kopfes des Hieronymus* (Abb. 34), die in Lille aufbewahrt wird, deutlich zu sehen. Aufgrund der bereits erwähnten Ähnlichkeiten wurde das Werk um 1502 datiert, als Raffael in Perugia Kontakte sowohl mit Perugino als auch mit Pinturicchio hatte. Wie Henry aufzeigte, wirkt das finale Ergebnis des Gemäldes relativ unbeholfen. Raffael versuchte, eine intime Atmosphäre zu schaffen, allerdings sind die Gestalten sehr eng nebeneinander dargestellt, und die Landschaft im

¹¹⁶ Meyer zur Capellen 1996, S. 145.

¹¹⁷ Coliva 2006, S. 39.

¹¹⁸ Gregori 1984, S. 24.

¹¹⁹ Meyer zur Capellen 2001, S. 115.

Hintergrund erscheint fragmentarisch und beschränkt, da sich ihre Formen nicht entfalten.¹²⁰

Als das bedeutsamste Madonnenbildnis der Anfänge Raffaels lässt sich wohl die *Madonna Connestabile* (Abb. 35) bezeichnen. Das Werk wurde seit dem 17. Jahrhundert in privaten Sammlungen in Perugia aufgezeichnet, allerdings ist kein Dokument mit Informationen über den Auftraggeber erhalten. Während das Gemälde bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen 1500 und 1502 datiert wurde, hat sich die zeitgenössische Forschung auf eine Datierung um 1503/4 geeignet.¹²¹ Die Madonna erscheint im Vordergrund des Werkes als stehende Halbfigur und hält mit der linken Hand den Christusknaben und mit der rechten Hand ein kleines Buch, das auch von Jesus berührt wird. Im Hintergrund schuf Raffael eine sehr vereinfachte, reduzierte Landschaft. Obwohl zum Bild keine Vorstudie erhalten ist, konstatierte die Forschung eine Ähnlichkeit mit der in der Albertina aufbewahrten Zeichnung *Madonna mit dem Granatapfel* (Abb. 36). Als das Gemälde im 19. Jahrhundert von Holz auf Leinwand übertragen wurde, kam ein *pentimento* zum Vorschein. In der entdeckten Unterzeichnung hielt die Madonna eine Frucht anstatt des Buches in den Händen.¹²² Die Zeichnung der Albertina brachten Forscher*innen mit der Übergangszeit von Raffaels Umzug nach Florenz in Verbindung. Sie zeigt, dass Raffael nach seiner Arbeitserfahrung in Perugia eine kompositorische Harmonie erreichte. Die *Madonna Connestabile* hingegen weist noch Tendenzen zu den umbrischen Einflüssen auf: Der Gesichtsausdruck der Maria ist sehr streng, und die Komposition erinnert an die *Muttergottes mit Kind* (Abb. 37) der *Pala dei Fossi*, die von Pinturicchio für die Santa Maria degli Angeli in Perugia ausgeführt wurde.¹²³ Aufgrund des harmonischeren Ergebnisses der Zeichnung der Albertina scheint es folgerichtig, dass die *Madonna Connestabile* kurz vor der Studie realisiert wurde.¹²⁴ Oberhuber sah in der *Madonna Connestabile* eine Kombination aus umbrischer künstlerischer Erfahrung des Meisters und neuen Inspirationen, und so gilt sie laut dem Forscher als das Werk Raffaels, das den Weg für dessen große florentinischen Madonnen ebnete.¹²⁵

¹²⁰ Hery 2004, S. 116.

¹²¹ Meyer zur Capellen 2001, S. 142.

¹²² Gnann 2017, S. 90.

¹²³ Gnann 2017, S. 90.

¹²⁴ Meyer zur Capellen 2001, S. 144.

¹²⁵ Oberhuber 1999, S. 32.

4.2 Raffael in Florenz: Die Übergangsphase für die Madonnenbilder

Die Ankunft Raffaels in Florenz wurde in der Forschung breit diskutiert. Wie schon erwähnt schrieb Vasari, dass Raffael durch seinen Vater Giovanni Santi ins Atelier von Perugino kam. Oberhuber warf 1977 in einem Artikel in die Diskussion, dass das kleine Wunderkind im Jahr 1495 mit Perugino nach Florenz verreiste. Es habe sich dabei um einen kurzen Aufenthalt gehandelt, und Raffael sei dann in der Werkstatt in Perugia geblieben, anstatt seinen Lehrer auf weiteren Reisen in den Jahren 1498 und 1499 nach Florenz zu begleiten.¹²⁶ In seiner Monographie über Perugino aus dem Jahr 1984 stellte Pietro Scarpellini sogar die Vermutung an, Santi habe vor seinem Tod den Sohn im florentinischen Atelier Peruginos gelassen.¹²⁷ Diese Vermutungen sind interessant, allerdings gibt es keinen Beleg dafür, dass der *Urbinate* vor 1504 Florenz besuchte.¹²⁸

Die zahlreichen Aufträge und besonders die Erfahrung, für Piccolomini in Siena zu arbeiten, motivierten den Künstler, höhere Ziele zu verfolgen. Daher bat er die Herzogin von Sora, Giovanna Feltria della Rovere (Witwe des Signore di Senigallia Giovanni della Rovere) darum, dem Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, ein Empfehlungsschreiben zu senden.¹²⁹

Die Herzogin schrieb Soderini am 1. Oktober 1504 einen herzlichen Brief¹³⁰, der bis heute als einzige Dokumentation zu den ersten Schritten Raffaels in Richtung Florenz gilt. Auch dieser Aspekt birgt Problematiken, denn der Brief ist eine Kopie eines Manuskriptes von 1754, deren Original nie gefunden wurde. Mithin wurde die Authentizität des Dokumentes, in erster Linie von John Shearman, infrage gestellt. Als kritischer Punkt wurde der Satz identifiziert, der sich auf Raffaels Vater bezieht: Giovanni Santi wurde darin im Präsens als virtuoser Maler beschrieben, obzwar er 1504 schon seit zehn Jahren verstorben gewesen war. Andere Forscher*innen sind

¹²⁶ Oberhuber 1977, S. 67.

¹²⁷ Scarpellini 1984, S. 48.

¹²⁸ Joannides 1983, S. 16.

¹²⁹ Gregori 1984, S. 23.

¹³⁰ Shearman 2003

“Sarà lo esibitore di questa Raffaelle pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che è molto virtuoso, & è mio affezionato, e così il figliolo discreto, e gentile giovane; per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorenza le piaccia prestarli ogni aiuto, e favore, che tutti quelli e piaceri, e comodi, che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, & offero. Urbini prima Octobris 1504. Joanna Feltria de Ruvere Ducissa Sorae et Urbis Praefectissa.”, John Shearman, Raphael in early modern sources, 2003, S. 1457-62.

der Meinung, beim Verb könnte es sich entweder um einen Transkriptionsfehler oder um eine ästhetische Entscheidung des Abschreibers handeln, um den Text fließender und lesbarer zu machen. Fehler oder Interpolationen kommen bei derlei Texten häufig vor, daher schließt sich auch die Autorin der Meinung an, den Brief als authentisch einzustufen. Natürlich sollte man nicht vom Jahr 1504 als hartem Bruch zwischen der umbrischen und der florentinischen Zeit ausgehen, vielmehr soll die Jahreszahl der Orientierung dienen.¹³¹

Florentinische Zeichnungen zirkulierten in umbrischen Werkstätten. Studien von Antonio Pollaiuolo waren wahrscheinlich auch in der *Bottega* von Giovanni Santi gelandet, weshalb es sehr plausibel erscheint, dass einige Zeichnungen Leonardos die Werkstatt Peruginos erreichten und dass Raffael sie betrachten und studieren konnte. Die Motivation für eine Reise nach Florenz sei dadurch immer größer geworden.¹³²

Giovanna Feltria beschrieb Raffael als den *pittore da Urbino*, den es nach Florenz zog, um sich zu verbessern und weiterzubilden. Der Gonfaloniere Soderini, Empfänger des oben genannten Empfehlungsschreibens, war damals ebenfalls der Auftraggeber für Leonardo und Michelangelo, die er mit der Ausstattung der Sala del Gran Consiglio im Palazzo Vecchio betraute. Infolgedessen kann vermutet werden, dass Raffael hinsichtlich seiner Karriere sehr anspruchsvoll war und er nach großen öffentlichen Aufträgen von bedeutenden Persönlichkeiten strebte.¹³³ Auch wenn seine Erwartungen zunächst enttäuscht wurden, konnte sich Raffael auf das Thema der Madonna mit Kind konzentrieren und das Motiv beträchtlich weiterentwickeln.

Raffael kam Ende des Jahres 1504 in Florenz an. Da es ihm wichtig war, die Kontakte mit den Kunden in Umbrien aufrechtzuerhalten, reiste er bis 1508 regelmäßig zwischen Florenz und Perugia hin und her¹³⁴, wo er zudem noch wichtige Auftraggeber*innen hatte. Die wichtigste Kundin war Atalanta Baglioni, für die Raffael das anspruchsvollste Gemälde während seiner Zeit in Florenz realisierte: die *Grablegung Christi* für die Familienkapelle in San Francesco al Prato in Perugia.¹³⁵

Florenz wurde für Raffael zur unerschöpflichen Inspirationsquelle. Er konnte sich den Künstlern vorheriger Generationen widmen, darunter unter anderem Ghirlandaio, Pollaiuolo, Donatello und Masaccio. Dazu entwickelte er mit dem bereits

¹³¹ Coliva 2006, S. 36-37.

¹³² Gregori 1984, S. 20.

¹³³ Gregori 1984, S: 23.

¹³⁴ Gnann 2017, S. 100.

¹³⁵ Gnann 2017, S. 109.

erwähnten Fra' Bartolommeo eine Freundschaft. Von diesem erlernte Raffael die Harmonie des Colore.¹³⁶ Nicht zuletzt konnte er dort die zwei wichtigsten zeitgenössischen Künstler beobachten: Michelangelo und Leonardo.

Die Auseinandersetzung mit Leonardo war besonders wichtig für die Weiterentwicklung des Motivs der Madonna mit Jesusknaben. Raffael beschäftigte sich mit der Dreieckskomposition, in der die Gestalten gemäß dieser Form angeordnet wurden. Diese Art und Weise der Ausführung war in Florenz besonders populär und gefragt. Raffael jedoch konnte neue Ziele in der Komposition und Umsetzung erreichen: Die Figuren der florentinischen Madonnenbildnisse wurden in offeneren und prächtigeren Landschaften inszeniert. Außerdem artikulieren sich die emotionalen Beziehungen zwischen den abgebildeten Gestalten deutlicher, was wiederum die emotionale Wirkung des Werkes auf die Betrachtenden verstärkte.¹³⁷ Das Sujet der Muttergottes mit Kind ermöglichte dem Künstler, durch die Bewegung der Gesten und der Blicke zwei Figuren im Raum zu vereinen. Die Starrheit der umbrischen Madonnen erfuhr eine wesentliche Weiterentwicklung und Raffael gelang es, ihnen eine neue und fließende Dynamik einzuschreiben, die die Beobachter*innen sowohl in den körperlichen Bewegungen als auch in den Gesichtsausdrücken der Dargestellten wahrnehmen konnten.¹³⁸

4.2.1 Raffaels florentinische Inspirationen: Leonardo, Michelangelo, Luca della Robbia

Der Künstler, der Raffael in Florenz am meisten prägte, war sicherlich Leonardo. Als sich die beiden kennenlernten, war Leonardo schon über 50 Jahre alt und gestattete dem jungen Maler, sowohl seine Zeichnungen als auch seine Gemälde zu studieren.¹³⁹ Es wird vermutet, dass die Künstler sich entweder über Pietro Soderini oder über Perugino kennenlernten. Letzterer hatte tatsächlich Arbeitserfahrung in der Werkstatt von Verrocchio, Leonardos Lehrer, gemacht.¹⁴⁰

Der Aufenthalt in Florenz zwischen 1500 und 1506 brachte Leonardo eine Vielzahl an Aufträgen ein: in erster Linie das bereits erwähnte Fresko der *Schlacht von Anghiari* für die *Sala del Gran Consiglio* im Palazzo Vecchio, sowie zahlreiche

¹³⁶ Joannides 1983, S. 16.

¹³⁷ Gnann 2017, S. 100.

¹³⁸ Coliva 2006, S. 40.

¹³⁹ Joannides 1983, S. 16.

¹⁴⁰ Henry/Plazzotta 2004, S. 36.

private Aufträge wie die *Mona Lisa* und *Leda und der Schwan*. Leonardo leitete damals eine neue Ära in der Studie des weiblichen Körpers ein: ob nackt oder bekleidet, Muttergottes oder mythologische Frauenfigur, alt oder jung, der toskanische Künstler studierte und stellte diverse Facetten des Körpers dar. Diese neuen Perspektiven und Techniken prägten Raffael sehr und er zögerte nicht, die Neuerungen des älteren Meisters aufzugreifen und auf seine eigenen Werke zu übertragen.¹⁴¹ In erster Linie betonte Vasari die große Bedeutung der Kunst Leonardos für den jungen Raffael:

„Egli dunque, avendo nella sua fanciullezza imitato la maniera di Pietro Perugino suo maestro, e fattala molto migliore per disegno, colorito et invenzione, e parendogli aver fatto assai, conobbe, venuto in migliore età, esser troppo lontano dal vero: perciò che vedendo egli l'opere di Lionardo da Vinci, il quale nell'arie delle teste, così di maschi come di femmine, non ebbe pari, e nel dar grazia alle figure e ne' moti superò tutti gl'altri pittori, restò tutto stupefatto e maravigliato; et insomma piacendogli la maniera di Lionardo più che qualunque altra avesse veduta mai, si mise a studiarla, e lasciando, se bene con gran fatica, a poco a poco la maniera di Pietro, cercò, quanto seppe e poté il più, d'imitare la maniera di esso Lionardo“¹⁴²

Die Einflüsse Leonardos auf das Werk Raffaels sind unter verschiedenen Gesichtspunkten nachzuvollziehen. Der *Urbinate* konnte tatsächlich das Motiv der Muttergottes mit Kind variieren und vielfältige, facettenreiche Ideen und Darstellungen umsetzen. Um den Überblick über Raffaels Auseinandersetzung mit dem Motiv übersichtlich und nachvollziehbar zu gestalten, kann man dieses in drei Untergattungen einteilen: Die halbfigurigen Madonnen mit Christusknabe in einem Innenraum, die halbfigurigen Madonnen mit Jesus vor einer Landschaft und die Madonnen mit Kind und anderen Gestalten.

4.2.1.1 Die Weiterentwicklung der Dreieckskomposition

Durch die Auseinandersetzung mit Leonardos sowie Michelangelos Werken eröffneten sich Raffael neue Kompositionsmöglichkeiten. Die vom *Urbinate* neu erfahrenen Vorgehens- und Betrachtungsweisen hatten ihren Ursprung in der detaillierten Studie der menschlichen Anatomie.¹⁴³ Leonardos Karton der *Hl. Anna Selbdritt* (Abb. 38), der schon 1501 vom Publikum sowie von den Künstlern

¹⁴¹ Henry/Plazzotta 2004, S. 34.

¹⁴² Vasari 1568 (Milanesi), S. 373.

¹⁴³ De Vecchi 2002, S. 87.

bewundert wurde¹⁴⁴, spielte eine große Rolle in Raffaels Studie und Verbesserung der pyramidalen Komposition. Der Karton entstand in Verbindung mit dem Auftrag für den Hochaltar der SS. Annunziata in Florenz und prägte den jungen Raffael nachdrücklich, nicht nur aufgrund der komplexeren Komposition und erstaunlichen Schönheit der Muttergottes, sondern auch wegen der emotionalen Wirkung des Werkes. Die abgebildeten Protagonisten zeigten spontan, authentisch und direkt nicht nur ihre individuellen Gefühle, sondern drückten auch ihre gegenseitige Zuneigung aus.¹⁴⁵ Diese Emotionen führen zu einer Atmosphäre der Komplizenschaft, von der die Bildbetrachter*innen sofort angesprochen werden, da sie intuitiv mit einbezogen werden.

Bevor Raffaels komplexesten florentinischen Werke analysiert werden, sollen die ersten Schritte seines neuen Entwicklungsweges berücksichtigt werden.

Eines der ersten florentinischen Gemälde für ein privates Andachtsbild ist die *Madonna Terranuova* (Abb. 39), ein aufwendiges Bild im Tondoformat, das heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin aufbewahrt wird. Die runde Bildform war in Florenz beliebt und vielgefragt.¹⁴⁶ Nach der *Madonna Connestabile* (Abb. 35) versuchte Raffael deshalb, seine Technik in der Umsetzung des Tondoformats zu vervollkommen. Die Jungfrau sitzt frontal im Zentrum des Bildraumes und hält das Jesuskind mit ihrem rechten Arm auf dem Schoß. Christus blickt zu seiner Rechten, wo der junge Johannes der Täufer steht. Die zwei Buben blicken sich an und halten jeweils ein Ende einer Papierrolle fest, auf der die Schrift *AGNIUS* zu lesen ist. Ein weiteres Kind mit Heiligenschein wurde symmetrisch zu Johannes auf der rechten Seite des Bildes dargestellt und ist bis heute nicht

¹⁴⁴ Vasari 1568

„[...] Finalmente fece un cartone, dentrovi una Nostra Donna et una S. Anna con un Cristo, la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni, per veder le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo; perché si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia a una madre di Cristo, volendo mostrare quella modestia e quella umiltà ch'è in una Vergine, contentissima d'allegrezza del vedere la bellezza del suo figliuolo che con tenerezza sosteneva in grembo, e mentre che ella, con onestissima guardatura, abasso scorgeva un S. Giovanni piccol fanciullo che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una S. Anna che, colma di letizia, vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste: considerazioni veramente dallo intelletto et ingegno di Lionardo. Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in Francia. Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci, cosa bellissima; et abbandonò il lavoro a' frati, i quali lo ritornarono a Filippino, il quale, sopravvenuto egli ancora dalla morte, non lo poté finire.“, Giorgio Vasari, hg. von Gaetano Milanese, IV, S. 38-39, Florenz 1878.

¹⁴⁵ Chapman/Plazzotta 2004, S. 34.

¹⁴⁶ De Vecchi 2002, S. 90.

identifiziert worden¹⁴⁷. Eine niedrige Mauer trennt die vier dargestellten Figuren von der hinter ihnen liegenden Landschaft. Die Details des Malprozesses sind auch in diesem Fall sehr interessant zu eruieren. Eine Federzeichnung (Abb. 40), die im Musée des Beaux-Arts in Lille aufbewahrt wird, gilt als Entwurf für die *Madonna Terranuova*. Gemäß der kompositorischen Entscheidung der Federzeichnung kann abgeleitet werden, dass Raffael noch dem umbrischen Stil der *Madonna mit hl. Hieronymus und Franziskus* (Abb. 30) verbunden war. Die Figuren füllen den Raum aus, indem sie die Leinwand dominieren und die Landschaft deutlich in den Hintergrund rückt. Den durchgeführten Reflektografien (Abb. 41) zufolge, konnten auch unterschiedliche *pentimenti* entdeckt werden. Die Haltung der linken Hand der Muttergottes wurde erst kurz vor Fertigstellung stark verändert, und zeigt Raffaels Aufgreifen von Leonardos Werk *Madonna mit der Spindel* (Abb. 42). Mit der Übernahme der Hand Mariä und der Dreieckskomposition Leonardos sowie der weitläufigen Landschaft lassen sich erste Fortschritte in Raffaels Darstellung feststellen. Dabei erinnern die Figuren trotzdem noch stark an den umbrischen Stil, da sie starr wirken und noch keine starke emotionale Dynamik entfalten.¹⁴⁸

Die kompositorischen Ziele Raffaels wurden immer anspruchsvoller. Das zeigt sich nicht nur anhand der Hinzufügung des Johannesknaben, sondern auch durch die gefühlsbetonte Darstellung der Heiligen Familie. Gleichzeitig arbeitete der Künstler auch an Muttergottes-mit-Kind-Kompositionen, bei denen er bis zum Ende seines florentinischen Aufenthaltes auch eindrucksvolle Leistungen erbrachte.

Die zahlreichen erhaltenen Zeichnungen, die in unterschiedlichen graphischen Sammlungen aufbewahrt werden (Wien, Oxford, Florenz, Paris, Chantilly), beweisen die intensive Auseinandersetzung des Meisters mit dem Thema der Muttergottes mit Kind. Ausgangspunkt war die an Leonardo angelehnte, pyramidale Komposition, die Raffael in so vielen Variationen wie möglich umsetzte.¹⁴⁹

Eine der komplexeren Arbeiten, die Raffael während seines Aufenthalts in der Arnostadt anfertigte, ist die *Heilige Familie mit dem Lamm* (Abb. 43), ein sorgfältig ausgeführtes Gemälde, das sich im Museo Nacional del Prado befindet. Das Werk ist auf 1507 datiert und gilt laut den meisten Forscher*innen als eigenhändiges Werk von Raffael. Der Vollständigkeit halber ist darauf hinzuweisen, dass sowohl Meyer zur Capellen 1996 als auch De Vecchi 2002 sich dagegen ausgesprochen haben.

¹⁴⁷ Meyer zur Capellen 2001, S. 190.

¹⁴⁸ Meyer zur Capellen 1996, S. 180.

¹⁴⁹ De Vecchi 2002, S. 92-93.

Beide Forscher haben eine 1504 datierte Version des Werkes, die sich im Privatbesitz des Viscount Lee of Fareham befindet, als das originale Werk anerkannt. Oberhuber und Gnann teilen diese Einschätzung allerdings nicht, da sie in dem Madrider Gemälde eine wesentlich höhere Qualität der Malerei sehen.¹⁵⁰ Die Verfasserin schließt sich der Meinung Oberhubers und Gnanns an.

Das Gemälde im Prado zeigt die Fortschritte des *Urbinate* bei der Beschäftigung mit Leonardo. Raffael ließ sich vermutlich von der *Anna Selbdritt* (Abb. 44) des alten Meisters, die im Louvre zu sehen ist, direkt inspirieren. Dennoch entwickelte sich Raffael zugleich weiter wie Oberhuber 1999 bemerkte. Er vermied eine pyramidale und symmetrische Komposition und gab stattdessen einer sanften Diagonale Raum, die sich vom Auge des Lammes über die Gesichter von Christus und Mariä bis zum hl. Josef erstreckt.¹⁵¹ Durch das Spiel der Blicke der Heiligen Familie erreichte Raffael eine liebevolle und intime Stimmung, die die Betrachter*innen miteinbezieht und bewegt.

Noch ambitionierter erscheint die sogenannte *Heilige Familie Canigiani* oder *Hl. Familie mit hl. Elisabeth und hl. Johannes* (Abb. 45). Das Gemälde wurde anlässlich der Hochzeit von Domenico Canigiani mit Lucrezia di Girolamo Frescobaldi, die im Jahre 1507 stattfand, realisiert.¹⁵² Raffael stellte darauf fünf Figuren dar. Die pyramidale Komposition zeigt sich noch komplexer als in vorangegangenen Arbeiten des Künstlers. Christus und Johannes sind innerhalb der Figurengruppe zentral platziert und werden während ihres Spiels von den entsprechenden Müttern Maria und Elisabeth gestützt. Die Szene wird von dem stehenden hl. Josef mit Stab dominiert, dessen etwas melancholischer Blick zur hl. Elisabeth sich als prophetisch für die Zukunft des Gottessohns verstehen lässt. Eine prächtige Landschaft öffnet sich hinter den Figuren und die Szene wird von lieblichen Engeln im Himmel begleitet.

Die Darstellung war für die Verfasserin aufgrund der sitzenden hl. Elisabeth aufschlussreich, da deren Antlitz, Profilpose und Farben des Gewandes an die betagte Heilige der *Madonna dell'Impannata* erinnern.¹⁵³ Darüber hinaus ist auch die Figur des Josefs mit Stab für das hier untersuchte Gemälde interessant. Schließlich verraten die Untermalungen der *Impannata*, dass der Heilige ursprünglich in der

¹⁵⁰ Gnann 2017, S. 125.

¹⁵¹ Oberhuber 1999, S. 69.

¹⁵² Cecchi 1984, S. 43.

¹⁵³ Gnann 2017, S. 236.

Komposition vorgesehen war. Die *Heilige Familie Canigiani* ist ein weiteres Exempel dafür, dass Raffael in seinen florentinischen Jahren sehr oft mit dem Motiv des sitzenden oder stehenden Josefs im Profil experimentierte.

Ein weiteres Beispiel ist die *Heilige Familie mit der Palme* (Abb. 46) in der Gallery of Scotland, wo Raffael meisterhaft beweisen konnte, dass er nun vollkommen mit der Tondoform vertraut war.¹⁵⁴ Die Pose und das Gesicht des Heiligen erinnern an den hl. Josef der bereits analysierten Zeichnung *Heilige Familie im Stall* (Abb. 20) in den Uffizien. Trotz dieser Ähnlichkeit wurde die Zeichnung auf 1511/12 datiert, während das schottische Werk wahrscheinlich um 1507 realisiert wurde. Geht man davon aus, dass Raffael relativ früh mit der Konzeption der *Madonna dell'Impannata* begonnen hat, kann man eine Ähnlichkeit zwischen dem Profilgesicht Josefs auf dem Werk *Heilige Familie mit der Palme* (Abb. 46) und der im Jahr 2016 entdeckten Unterzeichnung bei der *Impannata* feststellen.

Die Verbesserung in der Ausführung der Tondoform wäre ohne Raffaels intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Michelangelos nicht möglich gewesen. Neben dem bereits erwähnten *Tondo Taddei* (Abb. 26) konnte Raffael Michelangelos beeindruckende *Heilige Familie* oder *Tondo Doni*, (Abb. 47) für Agnolo Doni, beobachten und viele Aspekte davon übernehmen, unter anderem die harmonische Einfügung der Figuren in das runde Format. Das Werk Michelangelos spielte eine wichtige Rolle auch für Aufträge mit anderen Themen als die Muttergottes mit dem Kind. Eine der wichtigsten und innovativsten Leistungen Raffaels, die *Grablegung* für Atalanta Baglioni, zeigt offensichtlich das Resultat der michelangiotesken Einflüsse: Am besten lässt es sich an einer der drei Marien beobachten, die in Form einer *figura serpentinata* die ohnmächtige Muttergottes stützt. Die Drehung ihres Körpers erinnert deutlich an die Haltung Mariä des *Tondo Doni*.¹⁵⁵ Die intensiven und gesättigten Farben von Michelangelo wichen allerdings einer feineren und sanfteren Farbharmonie bei Raffael.

¹⁵⁴ De Vecchi 2002, S. 98.

¹⁵⁵ Hery/Plazzotta 2004, S. 38.

4.2.1.2 Die Zweifiguren-Darstellungen

Die stilistische Weiterentwicklung Raffaels ist nicht nur in den oben genannten komplexen Arbeiten zu sehen, sondern auch in den florentinischen Darstellungen, die auf den ersten Blick einfacher aussehen.

Wie bereits erwähnt, realisierte der Künstler parallel auch Andachtsbilder, auf denen nur die Maria und der Christusknabe zu sehen sind. Die ersten Fortschritte Raffaels sind beim Gemälde *Kleine Cowper Madonna* (Abb. 48) erkennbar: Die perugineske Starrheit wird überwunden und durch die spielerische Bewegung Christi, der seinen Fuß auf die rechte Hand Mariä setzt, erhält die Szene eine unglaubliche Spontaneität und Zartheit.¹⁵⁶ Die Haltung sowie die frontale Präsentation der zwei Figuren rufen die Werke von Andrea und Luca della Robbia in Erinnerung, wie zum Beispiel die *Madonna della Mela* (Abb. 49).¹⁵⁷

Die Inszenierung der intimen Beziehung zwischen Maria und Jesus im Außenraum erreichte durch Raffael einen neuen Höhepunkt. Die florentinische Erfahrung erlaubte ihm, sich hinsichtlich der Farbharmonie, Freiheit der Bewegung der Figuren, Ausdrucksfähigkeit und stimmiger Landschaften im Hintergrund fortzuentwickeln und den Weg für die römischen Madonnen zu ebnen.

Für die Arbeit ist aber die Beschäftigung mit Innenräumen relevanter, da die Szene der *Madonna dell'Impannata* in einem Zimmer stattfindet. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang die *Madonna del Granduca* (Abb. 50), wo man weder von Innen- noch von Außenraum sprechen kann, da der Hintergrund aus einer rein schwarzen Fläche besteht. Maria und Jesus tauchen aus dem Dunkel ins volle Licht auf und das helle Inkarnat verleiht ihnen eine spirituelle Aura, die die Betrachter*innen entzückte.

Erwähnenswert ist auch die *Madonna Bridgewater* (Abb. 51), die Raffael ursprünglich mit einer offenen Landschaft im Hintergrund vorgesehen hatte, wie die Untersuchungen der Farbschichten ergaben.¹⁵⁸ Die Muttergottes und der Christusknabe zeigen sich in einer dunklen Nische, wo die Betrachter*innen einen Fensterladen rechts im Hintergrund erspähen können. Die Laibung eines zweiten Fensters auf der rechten Seite ist heller und daher besser sichtbar. Auf der linken Seite kann man einen dunkelblauen Vorhang sehen. Ein ähnlicher Store, aber in

¹⁵⁶ Oberhuber 1999, S. 55.

¹⁵⁷ De Vecchi 2002, S. 101.

¹⁵⁸ Meyer zur Capellen 1996, S. 165.

Dunkelgrün, erscheint auch in der *Madonna mit den Nelken* (Abb. 52), wo Raffael sich weiter mit dem Helldunkel auseinandersetzte.

Die intensive Beschäftigung mit dem Motiv der Madonna mit Kind erlaubte Raffael, die vielfältigsten Lösungen zu konzipieren. Als er 1508 in Rom ankam, musste er sich auf den bereits erwähnten monumentalen Auftrag der Stanze Vaticane konzentrieren. Trotzdem gelang es dem *Urbinate* in dieser Zeit weitere Madonnenbilder zu schaffen, die eine noch vervollkommneter stilistisch Reife zeigen.

Im nächsten Unterkapitel werden die obengenannten Leistungen analysiert und vor allem Werke der römischen Zeit Raffaels vorgestellt, die der Madonna dell'Impannata nahe stehen, damit die Verfasserin einen konkreten Vorschlag für die Datierung des Gemäldes äußern kann.

4.3 Die römischen Madonnenbildnisse

Nach seiner Zeit in Florenz, bildete der Umzug nach Rom Raffaels die nächste Etappe seiner Karriere. Der Künstler verfügte zu diesem Zeitpunkt über ein gutes Netzwerk. Es ist nicht ganz genau bekannt, wie Raffaels Umzug nach Rom vereinfacht wurde. Vasari berichtete über die Vermittlung Bramantes zwischen Raffael und dem Papst¹⁵⁹, aber auch Interventionen vonseiten Soderinis oder Della Roveres haben wahrscheinlich dem Künstler aus Urbino geholfen.¹⁶⁰ Die erste konkrete Dokumentation, die Raffaels Anwesenheit in Rom beweisen kann, ist die bereits erwähnte Zahlungsbestätigung von 13. Januar 1509.¹⁶¹

Sein friedliches Gemüt erlaubte es ihm, in kurzer Zeit von allen wichtigen Persönlichkeiten der Stadt geschätzt zu werden, sei es der autoritäre und aggressive Papst della Rovere oder der reichste Bankier Roms, Agostino Chigi. Die Stadt Rom bot Raffael das perfekte soziale und kulturelle Umfeld, wo er den tatsächlichen gesellschaftlichen und beruflichen Aufstieg beginnen konnte.

¹⁵⁹ „E questo avvenne perché Bramante da Urbino, essendo a' servigi di Giulio II, per un poco di parentela ch'aveva con Raffaello, e per essere di un paese medesimo, gli scrisse che aveva operato col papa, il quale aveva fatto fare certe stanze, ch'egli potrebbe in quelle mostrare il valor suo.“
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, S. 328-339, Florenz 1878.

¹⁶⁰ Hery/Plazzotta 2004, S. 48.

¹⁶¹ Shearman 2003, S. 122-123.

In den vorgehenden Kapiteln wurden die monumentalen Aufträge für den Papst (Stenzen) und für Chigi (Familienkapelle) bereits besprochen und es konnte festgestellt werden, inwiefern die Vorzeichnungen dieser Projekte den Vorstudien für die *Madonna dell'Impannata* nahestehen. Dank anderen Auftraggeber*innen konnte sich Raffael auf das Thema *Muttergottes mit Kind* weiterhin konzentrieren und dieses weiterentwickeln. Die römischen Leistungen Raffaels scheinen auf den ersten Blick definitiv weniger komplex als die Andachtsbilder, die er in Florenz geschaffen hatte. Aus einer genauen Analyse lässt sich aber ableiten, dass dies eine neue Form der Spontaneität und Natürlichkeit ist, die Raffael dank der florentinischen Erfahrung zu synthetisieren vermochte.¹⁶²

Ziel des folgenden Unterkapitels ist es, stilistische Vergleiche mit den in Rom ausgeführten Madonnenbildern, die der *Madonna dell'impannata* nahestehen, anzustellen, um eine mögliche Datierung des Bildes zu bestimmen.

4.3.1 Die Madonna d'Alba

Das Gemälde *Madonna d'Alba* (Abb. 24) wurde schon im dritten Kapitel der Arbeit hinsichtlich der Zeichnungsanalyse erwähnt (s. Kap. 3.2.5). Mit diesem Werk erreichte Raffael einen Höhepunkt in seinen Ausführungen des Tondoformats.

Das Gemälde wurde in Öltechnik auf Holz (1837 jedoch auf Leinwand übertragen) für Raffaels ersten Biografen Paolo Giovio, Bischof von Nocera, realisiert. Heute wird es in der National Gallery of Art in Washington D.C. aufbewahrt.

Der Künstler griff das Motiv der *Madonna dell'umiltà* auf und stellte demnach die Jungfrau am Boden inmitten einer Wiese sitzend zusammen mit dem kleinen Jesuskind und Johannes dem Täufer dar. Der auf Mariä Schoß platzierte Christus ergreift das Kreuz des am Boden knienden Johannes' mit seiner rechten Hand. Er akzeptiert sein Schicksal und damit die künftige Passion, während seine Mutter sich mit einem sanften und liebevollen Ausdruck nach vorne beugt, um die Kinder zu beschützen.¹⁶³ Im Hintergrund öffnet sich eine herrliche Landschaft, die den Betrachter*innen eine angenehme Ruhe vermittelt.

Natürlich können auch hier wieder Parallelen mit Leonardos Werk beobachtet werden, allerdings zeigt Raffael seine Fortentwicklung und Emanzipation. Der

¹⁶² De Vecchi 2002, S. 255.

¹⁶³ Henry 2004, S. 256.

Aufenthalt in Rom ging natürlich Hand in Hand mit der intensiven Auseinandersetzung mit der Antike, die zu seinem eigenen römischen Stil und zu seiner Ernennung zum Aufseher über die antiken römischen Gebäude unter Papst Leo X. führten.¹⁶⁴ Die Beschäftigung mit der Antike ist bei der *Madonna d'Alba* besonders in Mariä Sandale zu erkennen, sowie in der Ähnlichkeit zwischen ihren Gesichtszügen und denen der Musen im *Parnass-Fresko* (Abb. 53) der *Stanza della Segnatura*, die er gleichzeitig ausstattete.¹⁶⁵

Es können stilistische und kompositionelle Übereinstimmungen mit der *Madonna dell'Impannata* beobachtet werden.¹⁶⁶ Der Ausdruck und das Inkarnat von Maria scheinen gleichartig, sowie die Haltung der Beine des Christusknaben. Der feine rosa Ton des Gewandes der Muttergottes, der schon in Florenz beispielweise bei der *Madonna Tempi* (Abb. 54) vorkam, sowie die leichte Ockerfarbe der Landschaft, tauchen in Gewand und Mantel der jungen Heiligen der *Impannata* auf.

Es ist aber wichtig, sich vor Augen zu halten, dass es trotz der Ähnlichkeiten auch wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Gemälden gibt: Das Gesicht der Jungfrau der *Madonna d'Alba* wirkt harmonischer und zärtlicher. Das weniger lebhaftes Gesicht der Muttergottes der *Impannata* könnte auf die Mitarbeit der Werkstatt Raffaels hinweisen.¹⁶⁷ Außerdem wurde die *Madonna dell'Impannata* in einem Innenraum dargestellt, wodurch dunklere und kühlere Farben, sowie eine stärkere Verwendung von Chiaroscuro, vorherrschen im Gegensatz zu der in einer lichten Landschaft sitzenden Madonnengruppe im Tondobild.

Die *Madonna d'Alba* wird um 1511 datiert. Durch die obengenannten Verwandtschaften, sowie die Koexistenz von Vorzeichnungen für beide Werke (siehe Kapitel 3.2.5), die sich ähneln, lässt sich vermuten, dass Raffael an beiden Werken gleichzeitig arbeitete.

¹⁶⁴ Gregori 1984, S. 29.

¹⁶⁵ Oberhuber 1982, S. 88.

¹⁶⁶ Gnann 2017, S. 240.

¹⁶⁷ Gnann 2017, S. 238.

4.3.2 Die Aldobrandini-Madonna

Die *Aldobrandini-Madonna* (Abb. 55), auch als *Garvagh-Madonna* bekannt, wird heute in der Londoner National Gallery aufbewahrt und gehört auch zu den Madonnenbildern Raffaels römischer Zeit. Sie entstand vermutlich kurz nach der bereits analysierten *Madonna d'Alba*.¹⁶⁸

Die umbrische und florentinische Erfahrung des Künstlers ist in diesem Gemälde noch zu spüren. Als Ausgangspunkt für das Entwerfen der Komposition können nicht nur bereits erwähnte Werke der frühen Zeit wie die *Madonna Diotallevi* (Abb. 31) oder die *Madonna Terranuova* (Abb. 39) erkannt werden, sondern auch der wesentlichen Einfluss von Leonardos *Madonna Benois* (Abb. 56) ist spürbar. Die Fortschritte des Malers machen sich aber auch in diesem Fall unter verschiedenen Aspekten bemerkbar. Raffael hat die Figurengruppe in einem Innenraum inszeniert, dem die zwei gewölbten Öffnungen im Hintergrund eine angenehme Symmetrie verleihen. In der Mitte erscheint die Muttergottes, die auf einem Podest sitzt. Der Christusknabe auf dem Schoß seiner Mutter nimmt die von Johannes dem Täufer angebotene Nelke in die Hand und akzeptiert so symbolisch sein Schicksal. Die emotionale Interaktion zwischen den Figuren, welche durch Mimik und Gestik zu Ausdruck kommt, erreicht erneut einen Höhepunkt. Maria betrachtet die Geste des Täufers, der sich an Jesus wendet, der wiederum den Blick erwidert. Aus dem Spiel von Blickkontakten zwischen den Figuren entsteht eine unmittelbare emotionale Beteiligung der Betrachter*innen.

Wie in der *Madonna d'Alba*, besteht die Farbpalette der *Aldobrandini-Madonna* aus Pastellfarben, welche sehr ausgewogen eingesetzt wurden. Das Hellblau des Gewandes und des Mantels der Jungfrau spiegelt sich im Blau des Himmels. Die Brauntöne der Haare der Gestalten finden ihre Entsprechung im Podest, in der Architektur im Hintergrund und im Kamelfell des Johannes'. Das sanfte Erdbeerrot des Kleides Mariä steht im Einklang mit dem der Muttergottes der *Madonna d'Alba* und dem der jungen stehenden Heilige der *Impannata*.

¹⁶⁸ Oberhuber 1999, S. 110.

Die Gesichtszüge der Madonna, wie etwa die gerade Nase und die herzförmigen Lippen, erinnern an die der Jungfrau der *Impannata*. Noch auffälliger sind diese Ähnlichkeiten in den Vorzeichnungen für die *Aldobrandini-Madonna* zu erkennen, die in dem sogenannten „Rosa-Skizzenbuch“ zu finden sind. Der Künstler zeichnete zwischen 1508 und 1511 unterschiedliche Kompositionen für das Motiv Madonna mit Kind auf rosa grundiertem Papier, daher der Name des Büchleins. Besonders auf der linken Seite einer Metallstiftzeichnung (Abb. 57), die im Musée des Beaux-Arts in Lille aufbewahrt wird, ist die oben genannte Ähnlichkeit zu erkennen. Der Gesichtsausdruck und die Körperhaltung von Maria, sowie die Haltung des Christuskindes, obwohl spiegelverkehrt, stehen der *Madonna dell'Impannata* sehr nahe.

Es ist auch wichtig festzuhalten, dass der Hintergrund der *Aldobrandini-Madonna* stark an jenen des bereits erwähnten anonymen Holzschnitts der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina* (Abb. 29) erinnert. Von Raffaels Händen ist eine Federstudie (Abb. 28) erhalten, wo der Hintergrund jedoch weder Pfeiler noch Bögen zeigt.¹⁶⁹ Im dritten Kapitel wurden Analogien zwischen der Komposition des Holzschnittes, der Federzeichnung und der *Impannata* geäußert. Die weiteren Ähnlichkeiten mit der *Aldobrandini-Madonna* können es wohl anraten, dass all die Aufträge vermutlich gleichzeitig konzipiert wurden.

4.3.3 Die Madonna mit dem Diadem und die Madonna di Loreto

Die Gemälde *Madonna mit dem Diadem* (Abb. 23) und *Madonna di Loreto* (Abb. 22) zeigen beide Analogien mit der *Madonna dell'Impannata*. Die zwei Werke wurden schon im dritten Kapitel der Arbeit erwähnt, weil beide von der in den Uffizien aufbewahrten Vorzeichnung *Heilige Familie im Stall* (Abb. 20) ausgehend entwickelt wurden.

Die Vorzeichnung wurde berücksichtigt, weil sie einen sitzenden hl. Josef auf der rechten Seite zeigt, der mit der Untermalung in der *Impannata* gegenübergestellt wurde. Der Stil der zwei obengenannten Gemälde weist auch relevante Ähnlichkeiten auf.

¹⁶⁹ Gnann 2017, S. 258.

Die *Madonna mit dem Diadem* (Abb. 23) ist ein Ölgemälde auf Holz und wird heute im Louvre aufbewahrt. Die Jungfrau kniet zentral am Boden. Gleichzeitig umarmt sie mit ihrem linken Arm den ebenso knienden Johannes den Täufer und lüftet mit ihrer rechten Hand einen fast transparenten Schleier, damit Jesus sichtbar wird. Das Christuskind schläft entspannt auf dem blauen Mantel der Madonna. Im Hintergrund erstreckt sich eine idyllische Landschaft, wo Ruinen zu sehen sind, die erneut die intensive Auseinandersetzung Raffaels mit der Antike beweisen.

Das Werk wurde wahrscheinlich kurz nach den beiden im vorangegangenen Unterkapitel analysierten Gemälden, *Madonna d'Alba* und *Aldobrandini-Madonna*, realisiert. Die Betrachter*innen können nämlich ähnliche Pastellfarben erkennen, allerdings scheint die blaue Farbpalette der *Madonna mit dem Diadem* in ihren Nuancen vielfältiger und elaborierter. Die verschiedenen Blautöne von Himmel über Gewand und Diadem der Jungfrau bis zur Decke des Christusknaben zeigen die Fortschritte des Künstlers.

Konrad Oberhuber hat bereits 1987 darauf hingewiesen, dass die *Madonna mit dem Diadem* der *Madonna d'Alba* und *Aldobrandini-Madonna* sehr nahesteht. Er hat auch darauf aufmerksam gemacht, dass Raffael sich zu diesem Zeitpunkt mit der venezianischen Malerei auseinandergesetzt hatte, wahrscheinlich dank dem schon mehrmals erwähnten Bankier Agostino Chigi, der nach 1511 Bilder von Giorgione, sowie von Giorgiones Schüler, Sebastiano del Piombo, nach Rom mitgenommen hatte. Laut Oberhuber seien venezianische Einflüsse besonders in der Landschaft im Hintergrund wahrzunehmen.

Erwähnenswert ist es auch, dass sich nicht alle Forscher*innen bei der Zuschreibung des Werkes an Raffael einig sind. Crowe und Cavalcaselle haben sich 1882 zum ersten Mal gegen die Eigenhändigkeit Raffaels geäußert und sahen die Hand von Giovanni Francesco Penni¹⁷⁰. Dessen Hand wurde auch von John Shearman erkannt.¹⁷¹ Henry und Joannides schlossen Raffaels Hand ebenfalls aus und behaupteten, das Werk sei sogar erst nach dem Tod des Meisters vollendet worden und datierten den Entstehungsprozess auf 1512 bis 1520. Das Werk wird heutzutage vom Musée du Louvre Giovanni Francesco Penni zugeschrieben, während Oberhuber und Cuzin es als ein Original vom *Urbinate* anerkannten und Gnann sich ebenfalls dieser Meinung anschloss.¹⁷²

¹⁷⁰ Crowe/Cavalcaselle 1882, S. 356.

¹⁷¹ Henry/Joannides 2012, S. 219.

¹⁷² Gnann 2017, S. 260.

Wie es bereits betont wurde, können stilistische Analogien zwischen der *Madonna mit dem Diadem* und der *Madonna dell'Impannata* gesehen werden. Besonders ausgeprägt erscheint die Ähnlichkeit in der Zartheit der Gesichter der Jungfrau des ersten Gemäldes und dem Gesicht der jüngeren Heiligen der *Impannata*.¹⁷³

Das zweite Gemälde, dessen Komposition von der florentinischen Vorzeichnung (Abb. 20) entwickelt wurde, ist die sogenannte *Madonna di Loreto*, auch als *Madonna mit dem Schleier* bekannt (Abb. 22). Es handelt sich um ein Werk von Öl auf Holz, das im Musée Condé in Chantilly aufbewahrt wird. Vasari berichtete, dass sowohl die *Madonna di Loreto*, als auch das hochberühmte *Porträt Julius' II.*, in der Kirche Santa Maria del Popolo aufgestellt und bewundert wurden.¹⁷⁴

Die heilige Familie wird vollständig gezeigt. Das Bett, worauf Jesus liegt, wird im Vordergrund präsentiert. Im Gegensatz zu dem Jesuskind der *Madonna mit dem Diadem* schläft Christus nicht, sondern er wird sehr aktiv und aufgeregt dargestellt. Er versucht er den Schleier zu berühren, der als Symbol der Passion gilt. Wie bei der *Madonna mit dem Diadem* wird der Schleier von der Jungfrau gelüftet.

Hinter der Muttergottes auf der rechten Seite des Werkes befindet sich der hl. Josef mit seinem Stab, der liebevoll die Szene betrachtet, dabei allerdings auch eine grundlegende Melancholie ausstrahlt.

Der bemerkenswerteste Aspekt der *Madonna di Loreto* ist das *Colore*, das sich von der *Madonna mit dem Diadem* sehr unterscheidet. Die sanften Pastellfarben sind den dunklen Grün- und Brauntönen gewichen. Die Gestalten sind jetzt in einem Innenraum inszeniert, dessen Hintergrund nur aus Dunkel besteht. Die gedeckten Töne und die Intimität der Szene lassen eine Entsprechung mit der *Impannata* beobachten, besonders bei dem moosgrünen Vorhang links im Hintergrund.

Das Werk mag kurz nach der *Madonna mit dem Diadem* zwischen 1511 und 1512 entstanden sein. Zeitgleich hat Raffael auch schon an dem Auftrag für Bindo

¹⁷³ Oberhuber 1999, S. 127.

¹⁷⁴ “[...] La quale opera [Anmerk. d. Autorin: das Porträt Julius' II.] è oggi in Santa Maria del Popolo, con un quadro di Nostra Donna bellissimo, fatto medesimamente in questo tempo, dentrovi la Natività di Gesù Cristo, dove è la Vergine che con un velo cuopre il Figliuolo; il quale è di tanta bellezza, che nell'aria della testa e per tutte le membra dimostra essere vero figliuolo di Dio: e non manco di quello è bella la testa ed il volto di essa Madonna, conoscendosi in lei, oltre la somma bellezza, allegrezza e pietà. Evvi un Giuseppe, che appoggiando ambe le mani ad una mazza, pensoso in contemplare il re e la regina del cielo, sta con una ammirazione da vecchio santissimo: ed amendue questi quadri si mostrano le feste solenni”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, S. 338-339, Florenz 1878.

Altoviti gearbeitet und die Vorzeichnungen dafür realisiert, zumindest die Silberstiftzeichnung von Windsor Castle (Abb. 7), und er hätte sich schon überlegen können, die Figuren in einem ähnlichen intimen Innenraum zu inszenieren.

4.3.4 *Die Madonna del Libro, die Madonna della Seggiola und die Madonna della Tenda*

Die Neigung zu einer verdunkelten Farbpalette und die Vorliebe für intime Innenräume ist in weiteren Darstellungen von Heiligen Familien der römischen Zeit Raffaels zu beobachten, welche auch ab 1511 entstanden sind.

Die *Madonna del Libro* (Abb. 58) erregt an dieser Stelle besonders Aufmerksamkeit. Es handelt sich um ein Ölgemälde auf Holz, das genau wie die *Madonna dell'Impannata* in der Galleria Palatina im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrt wird. Die Muttergottes wird zentral als Halbfigur präsentiert und hält ein kleines Buch in ihrer rechten Hand. Christus sitzt rechts auf einem ockergelben und einem rosa Kissen und will seine Mutter vom Lesen ablenken. Rechts im Hintergrund ist wieder der hl. Josef zu sehen, der die Jungfrau und das Kind begleitet. Der Hintergrund weist erneut Ähnlichkeiten mit der *Madonna dell'Impannata* auf, besonders wenn die Grüntöne berücksichtigt werden.

Die *Madonna del Libro* wird nicht einstimmig Raffael zugeschrieben. Tatsächlich ist die Mehrheit der Forscher*innen der Meinung, dass es sich um eine Arbeit Raffaels Werkstatt handelt. Konrad Oberhuber hat 1999 zum ersten Mal diese seit dem 19. Jahrhundert gefestigte Überzeugung infrage gestellt. Infolgedessen hat auch die Forscherin Serena Padovani, die die Zuschreibung zuerst an Giulio Romano unterstützte, 2014 das Werk noch einmal analysiert und die kompositorische Idee definitiv Raffael zugeschrieben. Sie und viele andere bleiben dennoch sehr skeptisch bezüglich der Ausführung der Tafel. Henry und Joannides erkannten die Hand von Giovan Francesco Penni, Meyer zur Capellen plädierte sehr

allgemein für die Werkstatt des Künstlers.¹⁷⁵ 2017 hat Achim Gnann sich für die Eigenhändigkeit des Meisters aus Urbino ausgesprochen.¹⁷⁶

Im Gegensatz zu der *Madonna dell'Impannata* fehlen, ikonographisch gesehen, die anderen heiligen Figuren, die Maria und Jesus begleiten. Das Schema, das den hl. Josef vorgesehen hatte, wiederholt sich in der *Madonna del Libro* genau wie in der *Madonna di Loreto*. Wenn man dies berücksichtigt, wäre es nicht verwunderlich, dass sich Raffael auch am Anfang des Ausführens der *Impannata* für den stehenden hl. Josef auf der rechten Seite (Abb. 10 und Abb. 59) entschieden hat.

Sehr oft hat der Künstler die für das Gemälde in den Vorzeichnungen studierten Abänderungen direkt beim Malen durchgeführt, eine Praxis, die auch bei der *Madonna del Libro* zu finden ist.¹⁷⁷ Im Fall der *Madonna dell'Impannata* können keine Spuren von *spolvero* beobachtet werden. Demnach geht man davon aus, dass Raffael direkt auf die Leinwand gearbeitet hat, beginnend mit einer abweichenden Komposition, bei der auf der rechten Seite des Gemäldes ein stehender hl. Josef vorgesehen war. Diese nur entworfene und später übermalte alternative Komposition zeigt eine ähnliche Idee wie bei der *Madonna del Libro* und *Madonna di Loreto*.

Ein weiteres Werk, das wichtige Analogien mit der *Madonna dell'Impannata* zeigt, ist die *Madonna della Seggiola* (Abb. 27), Öl auf Holz, das heute wie die *Madonna del Libro* und die *Madonna dell'Impannata* in der Galleria Palatina vom Palazzo Pitti in Florenz hängt. Das Gemälde wurde bereits im dritten Kapitel (siehe 3.2.5) der Arbeit erwähnt, als die Vorzeichnung für die *Madonna d'Alba* analysiert wurde. Auf demselben Skizzenblatt hat der Künstler auch Vorzeichnungen für die *Madonna della Seggiola* realisiert (Abb. 25). Die *Madonna della Seggiola* wurde über die Jahrhunderte hindurch bewundert und gewann sogar Auguste Renoirs Herz, als dieser sie in Florenz sehen konnte.¹⁷⁸ Bis heute wird das Gemälde als Raffaels Höhepunkt des Tondoformates betrachtet.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Padovani 2014, S. 206.

¹⁷⁶ Gnann 2017, S. 262.

¹⁷⁷ Gnann 2017, S. 264.

¹⁷⁸ Vollard 1920

„A Florence, notamment, vous dire l'émotion que j'éprouvai en présence de la *Vierge à la Chaise!* J'étais allé à ce tableau pour «rigoler»: et voilà que je me trouve devant la peinture la plus libre, la plus solide, la plus merveilleusement simple et vivante qu'il soit possible d'imaginer, des bras, des jambes avec de la chair vraie et quelle touchante expression de tendresse maternelle! [...]”, Ambrose Vollard, Auguste Renoir (1841-1919), S. 115, Paris 1920.

¹⁷⁹ Padovani 2014, S. 318.

Sehr treffend diesbezüglich sind die Worte von Jakob Burckhardt anlässlich eines Vortrages im Jahre 1918:

„Von der *Madonna della sedia* (Anm. der Autorin: *Madonna della Seggiola*) hier zu reden, ist vollends überflüssig; sie enthält sozusagen die ganze Philosophie des Rundbildes als solchen so deutlich in sich, daß jeder unbefangene Blick sich hier davon Rechenschaft geben kann, was das schwierigste und schönste aller Formate und was ein Format überhaupt für die Darstellung bedeutet.“¹⁸⁰

Die Jungfrau, Christus und der hl. Johannes der Täufer entwickeln sich aus einer Spirale und passen perfekt in die Tondoform. Maria sitzt auf einem Stuhl und hält den Erlöser in den Armen. Rechts erscheint der hl. Johannes der Täufer mit zum Gebet gefalteten Händen und blickt dabei die beiden anderen Protagonisten des Bildes an. Raffaels Fähigkeit, Emotionen und Gefühle wiederzugeben, erfährt bei diesem Meisterwerk eine erstaunliche Steigerung. Maria und Jesus wenden sich direkt den Betrachtenden zu und teilen auf diese Art und Weise ihre liebvollen Gefühle, sowie die Melancholie und Sorgen aufgrund des Schicksals der Familie, mit. Die Spontaneität und Natürlichkeit der Darstellung haben im 19. Jahrhundert glauben lassen, dass Raffael von einer Mutter mit ihren Kindern am Land in der Nähe von Rom inspiriert wurde.¹⁸¹ Die Menschlichkeit der Szene kommt stark zum Ausdruck, trotzdem ist die Ikonografie etwas komplexer. Der Stuhl, worauf die Jungfrau sitzt, ist ein gewöhnliches Objekt des Zuhauses, aber gleichzeitig die *sedia camerale* Julius' II. Bekleidung und Kopfbedeckung entsprechen der römischen Mode der Zeit, bestehen aber aus raffinierten und hochwertigen Stoffen. Die Natürlichkeit der Mutterschaft und das Menschsein werden von Raffael mit der Göttlichkeit perfekt verbunden.¹⁸²

Auch in diesem Fall taucht das Problem der Datierung zwischen den unterschiedlichen Forscher*innen auf. Die ähnliche Kopfbedeckung und die Vorzeichnungen in dem Blatt von Lille lassen vermuten, dass die *Madonna della Seggiola* kurz nach der *Madonna d'Alba* entstanden ist. Pope-Hennessy stellte 1970 die Beziehung zwischen der Vorzeichnung und dem Werk infrage und behauptete, die *Madonna della Seggiola* sei 1515 entstanden. Pierluigi De Vecchi hat sich für eine Datierung zwischen 1513 und 1514 geäußert, Oberhuber hat das Jahr 1513

¹⁸⁰ Burckhardt 1918, S. 322.

¹⁸¹ Oberhuber 1999, S. 143.

¹⁸² Padovani 2014, S. 318.

festgelegt. Das *Colore* ist für die Arbeit der interessanteste Aspekt, genau wie bei der *Madonna di Loreto* und der *Madonna del Libro*. Die Grün- und Brauntöne werden akzentuiert und zeigen deutliche Reminiszenzen an die Farbtöne der *Stanza di Eliodoro*.¹⁸³ Dieselben dunklen Grüntöne sowie die Ockerfarbe sind auch in der *Impannata* zu finden. Es ist natürlich wichtig zu berücksichtigen, dass sowohl die Zeit als auch die unterschiedlichen Restaurierungsmaßnahmen die Originalfarben der Tafel verändert haben. Gerade nach der letzten Restaurierung vom Jahr 2016 zeigt das Werk eine „neue“ Brillanz. Nichtsdestotrotz ist die Verwandtschaft mit den dunkleren Gemälden dieser Zeit deutlich.

Der *Madonna della Seggiola* steht die sogenannte *Madonna della Tenda* (Abb. 60) in der Alten Pinakothek in München sehr nahe. Die Komposition wurde aus derselben Vorzeichnung für die *Madonna della Seggiola* entwickelt. Die Jungfrau wird ebenso im Profil mit Christus in den Armen dargestellt. Die beiden suchen aber nicht den Blickkontakt mit den Betrachter*innen. Johannes der Täufer steht betend hinter ihnen. Trotz der Analogie mit der *Madonna della Seggiola* ist das Ergebnis der *Madonna della tenda* doch ein Anderes. Die Figuren sind nicht so harmonisch verbunden und wirken sehr schlicht und flach, weshalb die Eigenhändigkeit Raffaels zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert infrage gestellt wurde. Oskar Fischel hat sich 1948 offiziell zu einer Zuschreibung an den *Urbinate* entschlossen.¹⁸⁴ Der Vorhang im Hintergrund erinnert an den von der *Madonna dell'Impannata*, wobei er in diesem Fall vereinfachter ausgeführt wurde. Die Nahansichtigkeit der Figuren in der *Madonna della Tenda* wirkt relativ bedrückend, ein Gefühl, das bei der *Madonna dell'Impannata* durch die Präsenz des Fensters rechts verbessert wird.

4.4 Inwiefern lässt sich die *Madonna dell'Impannata* an Raffael zuschreiben?

Das vierte Kapitel der Arbeit hat sich bisher auf die Madonnenbildnisse Raffaels konzentriert, wobei die Verfasserin versucht hat, die stilistische Weiterentwicklung des Themas in seinem Oeuvre zu erläutern, sowie Gemälde zu analysieren, die eine relevante Verwandtschaft mit der *Madonna dell'Impannata* zeigen.

¹⁸³ Padovani 2014, S. 321.

¹⁸⁴ Meyer zur Capellen 2005, S. 134.

Der Aspekt der Eigenhändigkeit der Ausführung erscheint sehr problematisch und soll im Folgenden besser untersucht/beleuchtet werden. Die stark divergierenden Meinungen der Forscher*innen werden an dieser Stelle präsentiert und daran anschließend wird die Verfasserin ihre Ansicht darlegen.

Wie im Laufe der Arbeit schon mehrmals darauf hingewiesen wurde, ist die Forschung sich hinsichtlich der Anerkennung der *Madonna dell'Impannata* als Raffaels Werk nicht einig. Die Konzeption der Komposition sowie die unterschiedlichen Veränderungen lassen die Mitarbeit des Meisters aus Urbino definitiv gut erkennen, wie bereits im dritten Kapitel bewiesen werden konnte und wie ebenso über die Jahrhunderte hindurch von der Forschung festgestellt wurde.¹⁸⁵ Der Aspekt, der Probleme und Kontroversen hervorruft, ist zweifellos die malerische Ausführung der *Impannata*. Darüber hinaus machen die Restaurierungsmaßnahmen von 1984 und 2016 die Analyse und Identifizierung der involvierten Hand (oder der Hände) besonders schwierig.

Bemerkenswert ist die Ansicht Serena Padovanis, welche sie 2014 in ihrer schon mehrmals zitierten wichtigen Publikation geäußert hat. Padovani erkannte die *Madonna dell'Impannata* als vollkommen von Raffael ausgeführtes Werk an und meinte, dass das Gemälde sowie seine malerische Qualität im Laufe der Jahrhunderte äußerst unterschätzt worden seien. Die Idee der Beteiligung der römischen Werkstatt, welche sich in der Hälfte des zweiten Jahrzehntes des Cinquecento entwickelt hat, wird von der Forscherin ausgeschlossen. So Padovani:

„[...] Ma tale affermazione deriva da una sotto-valutazione della qualità della pittura. Credo invece si debba riconoscere la piena autografia raffaellesca in tutte le fasi della realizzazione. Autografia attestata dalla novità e dalla bellezza della composizione, dalle variazioni in corso d'opera documentate dai due disegni e dalla radiografia e riflettografia, dalla qualità altissima della pittura, dalla data ipotizzabile non dopo il 1513-1514, dalla risonanza immediata nell'ambiente artistico fiorentino, confermata dal grande numero di copie e derivazioni“¹⁸⁶

Die Aussage von Padovani hinsichtlich der Qualität der Malerei ist den Augen der Verfasserin besonders problematisch, nachdem die *Madonna dell'Impannata* mit anderen Gemälden verglichen wurde, die beinahe zur gleichen Zeit entstanden sind. Padovani selbst behauptete, die *Madonna della Seggiola* (Abb. 27) sei ein

¹⁸⁵ Crowe/Cavalcaselle 1885, S. 171.

¹⁸⁶ Padovani 2014, S. 312.

zeitgenössisches Werk der *Impannata*. Dieser Ansicht kann zugestimmt werden, allerdings sind die Resultate und die malerische Qualität des Bildes laut der Autorin dieser Arbeit völlig unterschiedlich sowie schwer zu vergleichen. Wie bereits argumentiert wurde, können nur oberflächliche Ähnlichkeiten beobachtet werden, wie zum Beispiel die Intention, die Szene beider Gemälde in einem privaten und intimen Innenraum zu inszenieren, oder die progressive Verdunkelung der Farbpalette, die auch in der *Madonna del Libro* und der *Madonna della Tenda* zu beobachten sind. Die geringere Qualität der *Impannata* im Vergleich zu den obengenannten Werken wurde von den meisten Kunsthistoriker*innen bestätigt.

Henry und Joannides zweifelten an der Hand Raffaels hinsichtlich des Kopfes der Jungfrau sowie der Gewanddrapierungen von Maria und der betagten Heiligen. Die Ausführung von Johannes dem Täufer wurde von den beiden Kunsthistorikern ebenso als Mitarbeit der Werkstatt gesehen.¹⁸⁷ Bezüglich der Gesichter der weiblichen Protagonistinnen des Werkes hat Achim Gnann eine tiefgehendere Untersuchung vorgenommen. Das Antlitz Mariä wurde laut dem Forscher sehr genau aus der Windsor Castle Zeichnung (Abb. 7) übernommen, das malerische Ergebnis ist aber ungeschickt. Es wirkt sehr plastisch und gespannt, die Farbe sehr dicht und transparentlos. Die dem Kopf eingeschriebene Ovalform, die in der Windsor Castle Zeichnung und in Ausführungen wie der *Madonna d'Alba* oder der *Madonna della Seggiola* vorgefunden werden kann, ist in der *Impannata* nicht vorhanden.

Im Gegensatz dazu wurde das faltige Profil der hl. Anna (oder Elisabeth) meisterhaft in das Bild übertragen. Genau dasselbe gilt für den Profilkopf der jüngeren Heiligen im Hintergrund, die verzückt das Jesuskind bewundert. Die Verwendung der Farbe zeigt in diesem Fall eine gewisse Transparenz, die zu einem harmonischeren Resultat führt.¹⁸⁸

Ein weiteres Körperteil im Gemälde sorgt für Diskussion in der Forschung: Es handelt sich um die rechte Hand der jüngeren Heiligen, die auf der rechten Schulter der betagten Frau ruht. Bereits Pope-Hennessy hatte darauf hingewiesen, dass die berücksichtigte Hand besonders misslungen war, indem diese vom Forscher als „ill-drawn hand“ beschrieben wurde.¹⁸⁹ Serena Padovani widersprach Pope-Hennessy und bezeichnete die Hand als „bellissima mano“.¹⁹⁰ Die Autorin dieser Arbeit befindet

¹⁸⁷ Henry/Joannides 2012, S. 47.

¹⁸⁸ Gnann 2017, S. 238.

¹⁸⁹ Pope-Hennessy 1970, S. 219.

¹⁹⁰ Padovani 2014, S. 313.

die Ausführung, ebenso wie Pope-Hennessy, als von minderer Qualität. Die Hand sieht ungeschickt und gedrunken aus, und ist überhaupt nicht vergleichbar mit den Händen, die der *Urbinate* bei anderen Werken realisiert hatte. Es genügt, die überlappenden Hände der *Madonna della Seggiola* im Vergleich genau anzuschauen, oder aber auch die linke Hand der Jungfrau in der *Madonna Aldobrandini* (Abb. 55) zu beobachten, die einen leichten Druck auf das Kamelfell des kleinen hl. Johannes' ausübt. Die Ausführung ist jeweils deutlich harmonischer und die Betrachter*innen können das Fleischliche sowie die seidenweiche Haut förmlich spüren, was in der Hand der jüngeren Heiligen der *Impannata* komplett verloren geht. Der Haltung der Hand erinnert an jene der linken Hand der Muttergottes in der *Heimsuchung* (Abb. 61), ein für Raffaels guten Freund Giovanni Battista Branconio dell'Aquila realisiertes Gemälde, das heute im Museo Nacional del Prado aufbewahrt wird. Von dieser Darstellung sind weder Vorzeichnungen noch Kopien erhalten. Die Forschung stimmt größtenteils überein, dass die Idee dieses Bildelements von Raffael entwickelt worden sei. Für die Ausführung zeigte sich aber die Werkstatt verantwortlich, beziehungsweise Giulio Romano (Giulio Pippi *1499 - †1546) und Giovan Francesco Penni (*1490 - †1528), denen das Werk heute zugeschrieben wird.¹⁹¹ Die Brillanz der kräftigen und gesättigten Farben lässt sich mit jenen der *Madonna dell'Impannata* vergleichen.¹⁹² Der Rosafarbtönen des Gewandes der Muttergottes ist tatsächlich in der Kleidung der jungen Heiligen der *Impannata* wiederzufinden. Dasselbe gilt für das Graublau des Gewandes beider älteren Heiligen. Darüber hinaus ist das Rot von Elisabeths Mantel identisch mit der Decke auf dem Möbel hinter Johannes dem Täufer bei der *Impannata*, welches auch als Bett Mariä interpretiert wird¹⁹³, sowie als Lösung diente, um die zuvor gemalte Komposition mit dem hl. Josef zu verdecken.¹⁹⁴

Eine Antwort auf die Frage welche Gehilfen in Raffaels Werkstatt bei der malerischen Ausführung des Werkes geholfen haben könnten, ist äußerst schwierig. Durch eine Gegenüberstellung von Werken Pennis und Romanos können jedoch einige aufschlussreiche Überlegungen angestellt werden. Eines der wenigen

¹⁹¹ Bei der Ausstellung „Raffaello 1520-1483“, die in Rom von 2. Juni bis 31. August 2020 zu sehen war, wurde das Werk in den Wandtexten Raffael zugeschrieben.

¹⁹² Für den Vergleich hat man das Colore der *Madonna dell'Impannata* vor der Restaurierung (Abb. 8) vom Jahr 2016 berücksichtigt.

¹⁹³ Meyer zur Capellen 2005, S. 144.

¹⁹⁴ Padovani 2014, S. 307.

erhaltenen Werke Pennis ist die *Heilige Familie mit hl. Johannes und hl. Katharina* (Abb. 62) vom Nationalmuseum in Warschau, die wahrscheinlich kurz nach dem Tod Raffaels realisiert wurde. Die Komposition der Figurengruppe für das obengenannte Gemälde Pennis wurde aus einer Idee Raffaels entwickelt, und zwar von der sogenannten *Großen Heiligen Familie Franz I.* (Abb. 63), die im Musée du Louvre aufbewahrt wird. Der Unterschied zwischen den Ergebnissen ist beträchtlich. Typisch für Giovan Francesco Penni sind die stumpfen und künstlichen Farben, sowie die flachen und disharmonischen Drapierungen der Gewänder. Dem Gehilfen Raffaels gelang es weder die Gefühle der Figuren, noch eine Harmonie zwischen ihnen darzustellen. Sie wirken kühl und plump, als ob sie auf die Landschaft geklebt wurden, wie bei einer Collage. Ihre Bewegungen sind nicht spontan oder frei, sondern eingengt und schwerfällig.¹⁹⁵ Weder bei der *Großen Heiligen Familie Franz I.*, noch bei der *Impannata*, sind diese sofort erkennbaren Eigenschaften zu sehen. Sowohl durch die Farbe des Inkarnats aller Gestalten als auch durch die unnatürlich muskulösen Körper der zwei Kinder kann Giovan Francesco Penni als der einzige Verantwortliche für die Durchführung der *Madonna dell'Impannata* ausgeschlossen werden.

Viel wahrscheinlicher scheint, dass Giulio Romano in der Realisierung des Werkes für Bindo Altoviti miteinbezogen wurde. Erwähnenswert ist an dieser Stelle das Gemälde *Johannes der Täufer in der Wüste* (Abb. 64) vom Musée du Louvre. Das Werk wurde oft mit dem *Johannes der Täufer in der Wüste* der Uffizien (Abb. 65) in Zusammenhang gebracht. Die Zuschreibung beider Werke ist heute umstritten. Das Bild der Uffizien wurde in der Forschung zuerst als Raffaels und ab 1860, durch Passavant, als Giulio Romanos Werk gesehen. Dollmayr und Fischel sprachen sich sogar für die Hand Pennis aus. Diese Meinung wird heute von den meisten Forscher*innen ausgeschlossen. Oberhuber und Ferino Pagden erkannten das Werk als Original von dem *Urbinate* an, genau wie Gnann.¹⁹⁶ Die unglaubliche malerische Qualität des Bildes lässt keinen Zweifel an der Hand Raffaels aufkommen.

Für den französischen *Johannes der Täufer in der Wüste* ist die Einschätzung etwas schwieriger. Obwohl in beiden Werken Johannes direkten Blickkontakt mit den Betrachter*innen sucht, wirkt der Ausdruck des Johannes' der Uffizien stärker. Er weist nach oben und macht das Publikum auf das Göttliche aufmerksam.

¹⁹⁵ Gnann 1999, S. 260.

¹⁹⁶ Gnann 2017, S. 348.

Die Darstellung Johannes des Täufers vom Louvre zeigt eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Johannes der *Impannata*. Er wirkt etwas älter, die Pose der Darstellung ist allerdings identisch, nur spiegelverkehrt. Die Haltung Johannes' geht offensichtlich auf die Zeichnung des Kupferstichkabinetts von Berlin (Abb. 14) zurück, aber genau wie in der *Impannata* ist die Intention Raffaels nicht wiedergegeben worden. Es wird vermutet, dass Raffaels Gehilfen gleichzeitig an dem Werk *Johannes der Täufer in der Wüste* vom Musée du Louvre und der Hinzufügung des Johannesknaben in der *Impannata* arbeiteten. Henry und Joannides vermuten, dass dies um 1517 geschah.¹⁹⁷ und dass Jahre später ein Gehilfe Raffaels sich womöglich mit der Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin auseinandergesetzt habe.

Das Ergebnis des Johannesknaben des Werkes der Galleria Palatina wirkt aber inhomogener im Vergleich zum französischen Gemälde. Diese ebenso auftretende Diskontinuität in der Figur des hl. Johannes' der *Impannata* wurde bereits von Gnann beobachtet. Es scheint, als ob die Körperteile sehr unbeholfen hinzugefügt wurden und darüber hinaus sind die unteren Gliedmaßen komplett spannungslos.¹⁹⁸ Mit dem feinen Leopardenfell des hl. Johannes' der Uffizien bestehen auch keine Parallele. Der Grund für die schlechtere Qualität ist wahrscheinlich die bereits erwähnte Unentschlossenheit bezüglich der Komposition und der Anzahl der Figuren, die Raffael in der *Impannata* gestalten wollte. An dieser Stelle können zwei Vorzeichnungen nochmals miteinbezogen werden, um den Zeitpunkt der Ausführung des Johannes' einordnen zu können. Stilistisch ist die Zeichnung im Kupferstichkabinett (Abb. 14) der Studie, die in Windsor Castle (Abb. 7) aufbewahrt wird, sehr ähnlich, weshalb angenommen werden kann, dass Raffael sich ganz am Anfang um 1511 mit dem Auftrag relativ intensiv auseinandergesetzt habe. Die finale und definitive Ausführung, inklusive der Übermalung der vorherigen Figuren, darf zeitlich etwas später anhand der Zeichnung des Meisters durch die Hand eines Schülers der Werkstatt angesetzt werden.

Die Gemeinsamkeiten zwischen *Johannes dem Täufer in der Wüste* vom Louvre und dem jungen Johannes der *Impannata* erinnern an die Hand Giulio Romanos. Ein ähnlicher Stil, sowie Kolorit der Haut und der Brauntöne ist auch in einer Kopie des *Hl. Johannes des Täufers in der Wüste* (Abb. 66) zu sehen, die in

¹⁹⁷ Henry/Joannides 2012, S. 123.

¹⁹⁸ Gnann 2017, S. 238.

der fürstlichen Sammlung Liechtenstein in Wien aufbewahrt wird. Das Werk wird seit der Katalogisierung vom Jahr 1767 Giulio Romano zugeschrieben.

Wie bereits betont wurde, haben die Zeit und die Restaurierungsmaßnahme die *Madonna dell'Impannata* extrem verändert und es ist kaum möglich, sich einer Meinung hundertprozentig anzuschließen. Dennoch konnte die oben durchgeführte Analyse die Möglichkeit ausschließen, dass der Auftrag für Bindo Altoviti vollständig von Raffael ausgeführt wurde. Es wurde darüber hinaus gut nachvollziehbar, dass der Meister den Entstehungsprozess des Werkes immer im Auge behielt. Bei einigen Stellen im Bild war seine Hand absolut nicht beteiligt, wie beim Johannesknaben, dem Gesicht der Muttergottes, sowie bei der Drapierung der Gewänder.

Für die Identifikation der beteiligten Maler ist die Farbgebung der am schwierigsten zu beurteilende Aspekt, in Anbetracht dessen, dass das Werk schon zumindest zwei Restaurierungsphasen hinter sich hat. Die Verfasserin hat die intensiven Farben der *Impannata* mit denen der *Heimsuchung* (Abb. 61) verglichen. Laut Oberhuber malte Giovan Francesco Penni nur einen Teil des Gemäldes und er sei nicht in der Lage gewesen, „dem Bild die innere Glut zu verleihen, mit der Raffael dessen Wirkung gesteigert hätte“.¹⁹⁹ Wenn die *Heimsuchung* und *Madonna dell'Impannata* mit einem autonomen Werk Pennis, wie etwa der vorgenannten *Heiligen Familie mit hl. Katharina von Alexandria und hl. Johannes dem Täufer* (Abb. 62), verglichen werden, tauchen wesentliche Unterschiede auf. Obwohl die *Madonna dell'Impannata* die Harmonie anderer bereits analysierter Werke von Raffael nicht erreicht, wirkt sie besser gelungen und von besserer Qualität im Vergleich zur Malerei Pennis.

Die Verfasserin sieht in der malerischen Ausführung mehr Ähnlichkeiten mit den Werken Pippis. Nichtsdestotrotz ist es wohl nachvollziehbar, dass Penni auf eine minimale Art und Weise an der Fertigstellung teilgenommen hat.

Es konnte auf jeden Fall aufgezeigt werden, dass die zwei Gehilfen Romano und Penni bei der Ausführung der *Impannata* nur zum Teil autonom gewesen sind und von Raffael unterstützt worden waren.

¹⁹⁹ Oberhuber 1999, S. 217.

5. Die Rolle des Auftraggebers in der Entscheidung der Ikonographie

Nach der Analyse unterschiedlicher Zeichnungen und Gemälde ist es auch wichtig, sich dem Auftraggeber der *Madonna dell'Impannata* zu widmen. Die Geschichte und der persönliche Hintergrund der Auftraggeber*innen ist sehr oft ein entscheidendes Element, um die realisierten Werke und ihre Ikonographie besser verstehen zu können. Ein hierfür treffendes Beispiel ist die *Grablegung Christi*, die Atalanta Baglioni für ihre Familienkapelle in San Francesco al Prato in Perugia bestellt hatte. Anlass für das Werk war die tragische Ermordung von Atalantas Sohn Grifonetto, der in den Armen seiner Mutter starb, aufgrund einer Familienfehde. Mit der *Grablegung Christi* sollte man Grifonetto gedenken, sowie der Schmerz und die Trauer der Mutter im Leid der Muttergottes seine Entsprechung finden.²⁰⁰

Das Gleiche kann für die *Loggia von Amor und Psyche* festgestellt werden, die von dem mächtigen Bankier Agostino Chigi in Auftrag gegeben wurde. Er hatte 1511 aus Venedig Francesca Ordeaschi, eine von bescheidener Herkunft junge Frau, nach Rom mitgenommen. Da Chigi noch verheiratet war, sperrte er Francesca in ein Nonnenkloster und wartete auf den Tod seiner Frau, damit er die junge Venezianerin heiraten konnte. Die Geschichte des Liebespaares zeigt deutliche Analogien zu jener von Apuleius über Amor und Psyche, die Chigi sich als Thema für die Fresken seiner Loggia ausgesucht hatte.²⁰¹

Eine tiefere Analyse der Figur des Bankiers und seiner Familie, sowie ihrer politischen Entscheidungen werden im Folgenden durchgeführt, um den Auftrag der *Madonna dell'Impannata* und deren Ikonographie besser verstehen zu können.

Da das Archiv der Familie Altoviti aufgrund der Überschwemmung in Florenz vom Jahr 1966 völlig verloren gegangen ist, sind der Katalog anlässlich der 2004 im Isabella Stewart Gardner Museum organisierten Ausstellung „Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini“, sowie die Publikation von Brown und Van Nimmen “Raphael and the beautiful banker. The story of the Bindo Altoviti portrait“ die Hauptquellen für das folgende Kapitel.

²⁰⁰ Gnann 2017, S. 109.

²⁰¹ Gnann 2017, S. 361.

5.1 Bankier und Mäzen: Bindo Altoviti

Bindo Altoviti wird heute als großer Mäzen für die besten römischen Künstler des 16. Jahrhunderts, päpstlicher Bankier und, ab einem gewissen Zeitpunkt, Sympathisant (sowie Unterstützer) der Florentiner Exilanten, die sich den Medici in Florenz widersetzen, gesehen.²⁰²

Die Altoviti galten als eine der mächtigsten und einflussreichsten Familien der Renaissance und ihre Geschichte und Rolle wurden über die Jahrhunderte oft untersucht. Luigi Passerini war der wichtigste Historiker und Stammbaumsforscher der Familie Altoviti. Laut seiner Studien stammten sie aus Leccio, im florentinischen oberen Arnotal.²⁰³ Dank der Ergiebigkeit des *Valdarno*, konnte die Familie solide wirtschaftliche Grundlagen schaffen, um in Florenz eine merkantile Tätigkeit auszuüben.²⁰⁴ Laut Passerini kamen die Altoviti um die Mitte des 12. Jahrhunderts nach Florenz. In der Arnostadt kauften sie die ersten Häuser im Bezirk SS. Apostoli. In Florenz begann auch ihr Aufstieg im Bankgeschäft, der dazu führte, dass sie im 15. Jahrhundert eine Zweigstelle ihrer Bank in Rom eröffnen konnten. Diese Erweiterung war Bindos Vater Antonio Altoviti zu verdanken, der 1454 geboren wurde.²⁰⁵

Antonio war es wichtig, ab sofort die richtigen Kontakte zu knüpfen, und 1487 heiratete er seine Cousine Dianora Altoviti, die Nichte von Papst Innozenz VIII. Dank der Heirat wurde Antonio päpstlicher Schatzmeister sowie *Zecchiere*, und kaufte mehrere Häuser in Rom. Antonio und Dianora bekamen vier Kinder, unter anderem Bindo.

Bindo wurde am 26. November 1491 in Rom geboren. 1507, als er nur sechzehn Jahre alt war, verstarb sein Vater Antonio. Er hinterließ die junge Dianora, drei Töchter, Bindo und ein uneheliches Kind, Nastagio, der Prior in der florentinischen Kirche SS. Apostoli wurde. Als einziger offizieller Sohn des Ehepaares, war Bindo der direkte Erbe des Nachlasses seines Vaters.

Bindo hatte genau wie sein Vater verstanden, dass die guten politischen Verbindungen der Schlüssel zum Erfolg waren. Sein Vater wurde im Februar 1508 in Florenz begraben und seine Mutter unterschrieb im Oktober desselben Jahres einen

²⁰² Bullard 2004, S. 21.

²⁰³ Passerini 1871, S. 6.

²⁰⁴ Pegazzano 2004, S. 3.

²⁰⁵ Brown/Van Nimmen 2005, S. 5.

Vertrag, der Bindo verpflichtete, Fiammetta Soderini zu heiraten. Fiammetta war die Tochter von Tommaso di Paolantonio und Fiammetta di Filippo Strozzi, im Übrigen Großnichte von Piero Soderini, derselbe Gonfaloniere von der Republik Florenz, dem Giovanna Feltria della Rovere 1504 schrieb, um Raffael für die Stadt Florenz zu empfehlen. Die Vermählung konnte aber nicht sofort stattfinden, da Fiammetta erst elf Jahre alt war. Mit der Trauung von Bindo und Fiammetta im Jahre 1511 wurde eine starke Allianz gegen die Medici gebildet. Die politischen Ideen Bindos wurden aber erst viel später deutlich.²⁰⁶

Durch die Heirat hatte Bindo automatisch eine enge Beziehung zu den damaligen Feinden der Medici. Zu diesem Zeitpunkt erfuhren die Soderini immer weniger politische Unterstützung.

Nach dem Tod Lorenzos il Magnifico und der Vertreibung der Medici 1494 aus Florenz übernahm Piero Soderini die Herrschaft über die Republik.²⁰⁷ 1512 betrat der Kardinal Giovanni de' Medici (künftiger Papst Leo X.) mit einer spanischen Armee Florenz, um die Herrschaft Soderinis zu stürzen und ein neues Medici-Regime einzuführen. Der Bankier *antimediceo* hielt sich in diesem Konflikt zurück und zog konsequent seine Karriere und Geschäft der Politik vor.²⁰⁸ Unter den zwei *Papi Medici* Leo X. und Clemens VII. (Neffe Lorenzos il Magnifico) ging es mit der Karriere des florentinischen Bankiers progressiv bergauf. Er fing an, das von seinem Vater geerbte Eigentum zu vermehren, sowie seine Leidenschaft für die Kunst immer weiter zu kultivieren, sodass sein Mäzenatentum ab 1512 immer stärker wurde.

Die Beziehung zu den Medici blieb für Jahre soweit friedlich, dass Bindo dank dem Herzog Alessandro 1532 an dem *Consiglio dei Duecento* (Rat der Zweihundert) von Florenz teilnehmen durfte.²⁰⁹

Der Tod Clemens' VII. veränderte die politische Situation der Stadt Rom. Nichtsdestotrotz konnte Bindo auch unter dem Nachfolger Alessandro Farnese, Papst Paul III., Privilegien genießen und von ihm geschützt werden. Papst Paul III. schürte Ressentiments gegen das florentinische Geschlecht der Medici und strebte nach der Toskana als mögliches Herzogtum für seinen Sohn Pierluigi Farnese. Nach dem Mord des Herzogs Alessandro de' Medici vonseiten seines Cousins Lorenzino, ergriff Cosimo I. die Macht der Arnostadt.

²⁰⁶ Pegazzano 2004, S. 5.

²⁰⁷ Brown 2004, S. 94.

²⁰⁸ Bullard 2004, S. 25.

²⁰⁹ Belloni 1935, S. 33.

Bindo und zahlreiche Exilanten bekämpften stark die Politik des neuen Herzogs. Zum Höhepunkt wurde die Teilnahme an der Schlacht von Montemurlo (1537), zu der Bindo sogar seinen achtjährigen Sohn Giovanni Battista schickte. Die *antimediceei* gingen als die Verlierer der Schlacht hervor. Trotzdem beschloss Cosimo I., Bindo gegenüber friedlich zu bleiben und ernannte ihn 1546 zum florentinischen Senator in Rom.²¹⁰ 1549 verstarb Papst Paul III. und sein Nachfolger Julius III. del Monte hatte ein gutes Verhältnis zum Herzog Cosimo I. Dennoch lehnte er den Wunsch Cosimos, Bindo festnehmen zu lassen und ihn nach Florenz auszuliefern, ab. Die Beziehung zwischen Altoviti und Cosimo blieb sehr angespannt und 1552, mit der Schlacht von Siena, ging sie komplett in die Brüche.²¹¹ Am 5. Juli 1554 wurde Bindo offiziell zum Rebellen erklärt und sein gesamtes Vermögen in der Toskana wurde konfisziert. Die Niederlage stellte einen großen Schicksalsschlag für Bindo dar, der im Januar 1556 verstarb, ohne dass er sein Ziel, die Medici zu entmachten, realisieren konnte.²¹²

Der Exkurs über Bindo Altovitis Persönlichkeit und sein politisches Engagement ist mit seiner Tätigkeit als Mäzen sehr stark verbunden. Die Komposition sowie die Ikonographie der *Madonna dell'Impannata* wurden wahrscheinlich auch von Bindos Entscheidungen und politischen Zügen beeinflusst, was in einem späteren Kapitel dieser Arbeit exemplarisch angeführt wird.

Ein anderer wichtiger Aspekt ist der Standort, für den das Werk konzipiert wurde. Da der Bankier mehrere *Palazzi* und Familienkapellen zwischen Rom und Florenz besaß, wurden in der Forschung unterschiedliche Meinungen bezüglich des Hängungsortes geäußert. Ein kurzer Überblick über das Vermögen Bindos kann an dieser Stelle hilfreich sein.

5.2 Palazzi und Familienkapellen: Mögliche Räume für die *Madonna dell'Impannata*

Der römische Erfolg der Familie Altoviti begann, wie bereits erwähnt, mit Bindos Vater, Antonio. Kurz nach der Heirat mit seiner Cousine Dianora zog er in die

²¹⁰ Pegazzano 2004, S. 8-9.

²¹¹ Belloni 1935, S. 35-36.

²¹² Pegazzano 2004, S. 11.

Papststadt und kaufte einige Häuser in der Nähe von Ponte Sant'Angelo. Die Gegend war berühmt dafür, von florentinischen Händlern, Bankiers und Künstlern bewohnt zu sein.²¹³ Außerdem trat er der wohltätigen Vereinigung *Compagnia della Pietà* bei. Ab 1448 hatte die florentinische Minderheit in Rom sich um diese Vereinigung versammelt, die sich der Hilfe für ihre Mitbürger verschrieben hatte. Die Vereinigung hatte sich vorgenommen, den Kranken und Armen toskanischer Herkunft zu helfen und die kommerziellen und sozialen Interessen zu verteidigen, indem sie die *Fiorentinità* durch die Verherrlichung ihrer Traditionen von sozialer, politischer und kultureller Größe förderte.²¹⁴ Antonio Altoviti unterstützte den Bau der Kirche San Giovanni di Fiorentini, die neben dem Palazzo Altoviti lag.²¹⁵ Bereits das Verhalten Antonios bestätigte die Verbundenheit der Familie Altoviti mit der Arnostadt, die sich mit seinem Sohn Bindo immer weiter verstärkte, wie es in dessen Biografie und politischem Engagement zu beobachten ist. Die finanzielle Unterstützung für die Errichtung der Kirche San Giovanni di Fiorentini, die direkt vom Palazzo Altoviti zugänglich war, weist auf den starken Glauben und auf die Verehrung des heiligen Johannes des Täufers, Schutzpatron von Florenz, hin, der in der finalen Komposition der *Madonna dell'Impannata* absolut prominent im Vordergrund erscheint.

Mit der Papstwahl von Leo X. im Jahr 1513 wurde die Zeit in Rom für Bindo besonders profitabel und er begann eine Wiederherstellung des Vermögens seines Vaters. Er vereinte drei separate Gebäude zu einem imposanten Palast²¹⁶, der bis 1888 zwischen Via Paola und dem Tiber lag. Genaue Details über das Gebäude und dessen Errichtung sind nicht vorhanden. Von besonderer Bedeutung waren die Fresken für die Loggien, die Altoviti 1552 bei Giorgio Vasari in Auftrag gegeben hatte. Als der Palazzo 1888 abgerissen wurde, wurden die Fresken gerettet, welche sich seit 1929 im Museum vom Palazzo Venezia befinden.²¹⁷

Bindo hat die meiste Zeit seines Lebens in Rom gewohnt, daher wäre es spontan und legitim vorzuschlagen, dass der Auftrag der *Madonna dell'Impannata* für einen der Räume seines geliebten Palasts gedacht war. Dennoch gibt es bis heute

²¹³ Brown/Van Nimmen 2005, S. 5.

²¹⁴ Vicioso 2018, S. 260.

²¹⁵ Belloni 1935, S. 10.

²¹⁶ Bullard 2004, S. 26.

²¹⁷ Pegazzano 2004, S. 187.

keine Quelle, die den Aussagen Vasaris „[...] E similmente un quadro di Nostra Donna che egli mandò a Fiorenza; [...]“²¹⁸ widersprochen haben.

Das Gemälde wurde nach Florenz geschickt und erreichte wahrscheinlich den Palazzo Altoviti in der Via del Parione.²¹⁹ Die intime Stimmung des Gemäldes wurde in der Arbeit ausführlich beschrieben. Aufgrund dieses Aspektes ist es logisch anzunehmen, dass Bindo sich das Werk für einen Privatraum, vielleicht ein Schlafzimmer seines Palais‘, gewünscht hatte. Der dunkle Hintergrund mit dem außergewöhnlichen Fenster *impannata* bezog sich vielleicht auf einen realen Raum des Palazzos.²²⁰ Dennoch darf man diese Vermutung nur unter der Annahme äußern, dass Raffael den Palast in der Via del Parione besucht und sich die entsprechenden Räume sehr gut gemerkt hatte. Der Bankier und der Künstler hatten sich 1508 kennengelernt, als sich beide in Florenz befanden. Die Freundschaft zwischen ihnen wird anhand einer Miniatur vermutet, die Raffael Bindo geschenkt habe.²²¹

Die Vorzeichnungen von Windsor Castle und dem Kupferstichkabinett sind allerdings um 1511 zu datieren, wie es in den vorherigen Kapiteln festgestellt wurde. Des Weiteren befand Raffaels Werkstatt sich in Rom, wo seine Gehilfen an der malerischen Ausführung der *impannata* arbeiteten. Infolgedessen besteht kein Grund dafür, Vasaris Aussagen zu widersprechen und zu denken, dass das Bild in Florenz angefangen wurde.

Eine Hängung in einem der Räume des florentinischen Palastes ist natürlich möglich, aber nicht konkret rekonstruierbar, weil dieser im 17. Jahrhundert von der Familie Corsini angekauft und ihrem Palais eingegliedert wurde.²²²

Alternativ kann man vermuten, dass die *Madonna dell’Impannata* für eine private Familienkapelle konzipiert wurde.²²³ Bereits 1238 hatten die Altoviti manche Gebäude von anderen florentinischen Familien im Borgo Santi Apostoli angekauft.²²⁴ In demselben Borgo auf der Piazzetta del Limbo, nicht weit entfernt von dem Gebäude in der Via del Parione, liegt bis heute eine der ältesten Kirchen der Stadt, die Kirche Santissimi Apostoli. Die Errichtung der Kirche begann wahrscheinlich im 9. Jahrhundert. Sie wurde über die Jahrhunderte hinweg bewundert, unter anderem von

²¹⁸ Vasari 1568 (Ausc.) Milanese 1878, IV, S. 351.

²¹⁹ Padovani 2014, S. 304.

²²⁰ Pegazzano 2004, S. 66.

²²¹ Brown 2004, S. 95.

²²² Donatella Pegazzano, E-Mail an die Autorin, 11.07.2019.

²²³ Pegazzano 2004, S. 66.

²²⁴ Pegazzano 2004, S. 3.

Michelangelo sowie Brunelleschi, der sich von ihr für den Bau der Kirchen von Santo Spirito und San Lorenzo inspirieren ließ.²²⁵ Die Bindung zwischen den Altoviti und der Kirche Santissimi Apostoli war sehr stark. Passerini, Biograf der Familie, schrieb 1871 über das Familienmitglied Ugolotto Altoviti, der im 14. Jahrhundert lebte:

„Fu per cinquant’anni priore della chiesa dei Santi Apostoli e morì il 26 maggio 1330. Sul marmo che copre le sue ceneri si legge che fu grande limosiniere, che restaurò ed abbellì la chiesa rifacendovi il tetto, che eresse dai fondamenti la casa parrocchiale, la arricchì di fondi, e le donò preziosi codici e sacre suppellettili.“²²⁶

Seit dem 13. Jahrhundert stand die Kirche Santi Apostoli der Familie Altoviti zur Verfügung und die ersten Kapellen sowie Grabmäler wurden von der Familie in den ersten Jahren des Quattrocento entlang des rechten Seitenschiffes der Kirche eingerichtet.²²⁷

In der Kirche befinden sich bis heute zwei wichtige Grabmäler: Das von Bindos Vater Antonio und das von Oddo, Antonios Bruder und Prior der Kirche. Die beiden Päpsten Innozenz VIII. und Clemens VII. bewilligten den Altoviti jeweils, den Prior der Kirche zu ernennen.²²⁸ Die Spuren der Altoviti sind noch heute präsent. Das Familienwappen, der *lupo rampante* (aufgerichteter Wolf), zierte sowohl die Fassade der Kirche als auch die des Pfarrhauses (Abb. 67). Die Kirche und ihre Ausstattung bestätigen erneut das Mäzenatentum der Familie Altoviti. Einer der ersten Künstler, die von den Altoviti beauftragt wurden, war der Bildhauer Benedetto da Rovezzano, wie auch Vasari in seinen *Vite* schrieb:

„[...] E perché attese anco all’architettura, si rassetto col disegno di Benedetto a Santo Apostolo di Firenze la casa di messer Oddo Altoviti patrono e priore di quella chiesa; e Benedetto vi fece di marmo la porta principale, e sopra la porta della casa l’arme degli Altoviti di pietra di macigno, ed in essa il lupo scorticato secco e tanto spiccato attorno, che par quasi disgiunto dal corpo dell’arme; con alcuni svolazzi trasforati e così sottili, che non di pietra, ma paiono di sottilissima carta. Nella medesima chiesa fece Benedetto sopra le due cappelle di messer Bindo Altoviti, dove Giorgio Vasari Aretino dipinse a olio la tavola della Concezione, la sepoltura di

²²⁵ Santoni 1847, S. 14-15.

²²⁶ Passerini 1871, S. 127.

²²⁷ Pegazzano 2004, S. 61.

²²⁸ Brown/Van Nimmen 2005, S. 11.

marmo del detto messer Oddo, con un ornamento intorno, pieno di lodatissimi fogliami, e la cassa parimente bellissima.“²²⁹

Das von Vasari erwähnte Grabmal für Antonio und Oddo Altoviti belegen wiederum die entscheidende Rolle, die Florenz und die Kirche auf der Piazza del Limbo für die Familie gespielt hatten. Aufgrund dessen kann man es in Erwägung ziehen, dass die *Madonna dell'Impannata* für eine der mehreren Familienkapellen der Altoviti in Santissimi Apostoli konzipiert wurde. Heute gibt es eine Altoviti-Kapelle, die später von den Strozzi, Fürsten von Forano, übernommen wurde, sowie eine Altoviti-Kapelle, wo das Familienwappen noch prominent zu sehen ist (Abb. 68-69).

5.3 Die Einflussmöglichkeiten von Bindo Altoviti auf das ikonografische Programm der *Madonna dell'Impannata*

Wie schon am Anfang des fünften Kapitels erklärt, kann das private Leben eines*einer Auftraggebers*in viel über den Auftrag selbst aussagen. Das Kapitel hat bislang die Biografie, die politischen Ideen, die Tätigkeit als Mäzen, sowie das Vermögen Bindo Altovitis präsentiert.

Die *Madonna dell'Impannata*, die bei einer ersten Beobachtung einer einfachen *Sacra Conversazione* gleicht, zeigt im Gegensatz dazu ein relativ komplexes ikonographisches Programm, was vor allem auf den ebenso aufwendigen Entstehungsprozess zurückzuführen ist. Wie bereits mehrmals im Laufe der Arbeit betont wurde, ist kein Dokument bezüglich des Auftrages erhalten. Mittels der bis jetzt analysierten Informationen über Bindo Altoviti und das Werk wird das ikonographische Programm der *Madonna dell'Impannata* genauer untersucht, mit dem Ziel, ihren Entstehungsprozess noch klarer zu machen.

²²⁹ Vasari 1568, (Ausc. Milanese 1878), IV, S. 531-532.

5.3.1 Anna oder Elisabeth?

Über die zentrale Gruppe, die Muttergottes und das Jesuskind, gibt es keine offene Frage oder Debatte. Zweifel gibt es bezüglich der Figur der betagten Heiligen, die auf der linken Seite des Gemäldes sitzt, liebevoll Christus anblickt und ihn dabei der Muttergottes überreicht. Es wurde schon betont, dass der Biograf Vasari die alte Heilige als Anna, die Mutter Mariä, identifizierte.²³⁰ Die zwei Restauratorinnen des Werkes, Gusmeroli und Frosinini, haben sich auch mit der Ikonografie der *Impannata* auseinandergesetzt und sahen keinen Grund dafür, den Worten Vasaris zu widersprechen.²³¹ Die meisten Forscher*innen sind allerdings nicht mit der Interpretation der zwei Restauratorinnen einverstanden und erkennen in der alten Frau die heilige Elisabeth. Die Identifizierung bleibt bis heute umstritten, man kann aber immer noch weitere logische Überlegungen anstellen.

Wenn sich die Szene auf die Figuren von Anna, Maria und Jesus beschränken würde, wäre es von einer *Anna Metterza* zu sprechen, wie es in der Zeichnung von Windsor Castle zu sehen ist und im Kapitel 3.1.1 der Arbeit erklärt wurde. Der komplizierte Entstehungsprozess, die unterschiedlichen *pentimenti* und die finale Entscheidung mit dem Heiligen Johannes im Vordergrund können aber auf die Heilige Elisabeth hinweisen.

Sie und ihr Mann Zacharias waren schon alt und kinderlos, als der Erzengel Gabriel ihnen einen Sohn, der spätere Johannes der Täufer, verkündigte.²³² Das bereits hohe Alter der Elisabeth entspräche der Darstellung der alten Frau im Gemälde. Eine weitere interessante Hypothese betrifft die unterschiedlichen *pentimenti*, die dank den Untersuchungen vom Jahr 1938, 1984 und 2016 entdeckt wurden. Sowohl das gemalte Profil des alten Mannes mit Stab mit einem alternativen hl. Johannes den Täufer im Schoß als auch das nur mit Ruß oder Kohle entworfene Profil eines stehenden alten Mannes, wurden bis jetzt als hl. Josef identifiziert. Es ist aber auch möglich, dass Raffael hier ursprünglich die hl. Elisabeth und ihren Mann Zacharias darstellen wollte. Aufgrund der Geschichte des Ehepaares, das unfruchtbar und alt ein Kind bekam, wurde die hl. Elisabeth, genau wie die hl. Anna, als Motiv für eine erfolgreiche Geburt oder den Kinderwunsch dargestellt. Bindo Altovitis Frau Fiammetta war nämlich bereits 1514 schwanger und im selben Jahr

²³⁰ Vasari 1550/68, (Ausz.) Milanese 1878, S. 351.

²³¹ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 53.

²³² Poeschel 2015, S. 127.

brachte sie die erste Tochter Dianora zur Welt, die bedauerlicherweise kurz nach der Geburt verstarb. Die Schwangerschaft wurde von Anfang an als kompliziert angekündigt, und dieser Umstand unterstützt die These der Darstellung einer hl. Elisabeth.²³³

Normalerweise wird Zacharias in seiner Rolle als Vater des Täufers mit priesterlichen Gewändern dargestellt und trägt als Attribute häufig das Räuchergefäß und eine Schriftrolle oder Tafel mit dem Namen des Johannes' bei sich.²³⁴ Die Untermalung und die Kohlezeichnung des alten Mannes in den Röntgenaufnahmen und Reflektografien weisen keines dieser Objekte auf. Die Präsenz des Johannes' könnte allerdings für die Identifizierung der übermalten Kompositionen als Zacharias beziehungsweise Zacharias mit seinem Sohn am Schoß sprechen.

Der Grund, warum Raffael sich letztlich für die alleinige Gestalt des Täufers entschieden hat, ist wahrscheinlich auf die Verbindung des Auftraggebers zu Florenz zurückzuführen. Bindo vermisste seine Stadt während seiner Zeit in Rom und pendelte während der Schwangerschaften Fiammettas zwischen Florenz und Rom.²³⁵

Das politische Engagement des Bankiers sowie seine ambivalente Haltung der Familie Medici gegenüber wurden in diesem Kapitel der Arbeit ausführlich beschrieben. Trotz seiner republikanischen Ideen und seiner Heirat mit der Großnichte des Gonfalonieres von Florenz Piero Soderini, war Bindos Karriere unter den zwei Medici-Päpsten, Leo X. und Clemens VII., sehr erfolgreich. Giovanni de' Medici kam bereits 1512 nach Florenz, um die Republik Soderinis zu stürzen und wurde 1513 zum Papst Leo X. ernannt. Die prominente Darstellung des *San Giovannino* im Vordergrund der *Madonna dell'Impannata* mag eine strategische Entscheidung gewesen sein, um sich bei dem Papst, ursprünglich Namensvetter von Johannes dem Täufer, zu antichambrieren.²³⁶ Darüber hinaus ist der hl. Johannes der Täufer der Schutzpatron der Arnostadt. Dieser Aspekt, zusammen mit dem Wunsch an seine Frau einer gesunden Geburt und der Hommage an Giovanni de' Medici, zeigen ein ikonografisches Programm, das dem Geschmack und Interesse Bindo Altovitis entsprach.

²³³ Pegazzano 2004, S. 67.

²³⁴ Colafranceschi 2008, San Zaccaria. Padre di Giovanni Battista, URL: <http://www.santiebeati.it/dettaglio/76200>.

²³⁵ Bullard 2004, S. 43.

²³⁶ Padovani 2014, S. 309.

5.3.2 Die jüngere Heilige

Geheimnisvoller und schwieriger zu benennen ist die Gestalt der jungen Heiligen, die hinter der alten hl. Elisabeth steht und das Christuskind leicht berührt. Vasari äußerte sich nicht zu ihrer Identität, er schrieb einfach: „[...] ed un'altra Santa, ch'è bellissima anch'ella“.²³⁷

Über diese Figur wurde viel diskutiert. Sie wurde weder mit Attributen dargestellt noch mit einem besonderen Gewand, das auf eine bestimmte Heilige hindeuten würde. Im 19. Jahrhundert wurde sie von unterschiedlichen Forscher*innen als Maria Magdalena beschrieben, vor allem von Quatremère de Quincy: „[...] Vedasi in questa la Madonna nell'atto di presentare il pargolo Gesù a Sant'Elisabetta seduta, la quale stende le braccia per riceverlo. Ammirasi di dietro Santa Maria Maddalena, mostrante al salvatore il piccolo San Giovanni, [...]“.²³⁸ Der Autor weist aber darauf hin, dass die Heilige Jesus mit dem Finger den Täuferjungen zeigt, und ihn nicht berührt.

Genau derselben Meinung war Georg Kasper Nagler.²³⁹ Passavant sprach sich auch für Maria Magdalena aus, las aber die Geste der Heiligen als Berührung des Christuskindes.²⁴⁰ Meyer zur Capellen schlug vor, die attributslose Heilige könnte eine Tochter Annas aus zweiter oder dritter Ehe sein: Maria Salomé oder Maria Cleofa. Der Forscher rechtfertigte seine Meinung mit der intimen Geste der jungen Heiligen, die ihre Hand auf die Schulter Annas (er folgte der Meinung Vasaris) legt.²⁴¹

Die Überlegung Jacobys und Sonnabends konzentrierte sich hingegen auf die andere Geste der jungen Heiligen, und zwar das Zeigen auf die Rippengegend Christi mit ihrem linken Zeigefinger. Sie macht die Betrachter*innen auf den Punkt aufmerksam, wo Jesus verletzt werden wird. Die zwei Forscher sahen eine Analogie zum unglaublichen Thomas: „[...] Damit wird die Tatsächlichkeit des Mensch gewordenen Gottes anschaulich gemacht und das spätere Sühneopfer im leiblichen Tod Christi am Kreuz angedeutet“.²⁴²

²³⁷ Vasari 1568, (Auscg. Milanese 1878), IV, S. 352.

²³⁸ Quatremère de Quincy 1829, S. 181.

²³⁹ Nagler 1836

„Maria Magdalena steht hinter ihr [Anm. der Autorin: Elisabeth], zeigt auf Johannes und spricht freundlich zum Christuskinde, welches noch an der Mutter Hals hängt [...]“, Georg Kasper Nagler, Rafael als Mensch und Künstler, München 1836, S. 145.

²⁴⁰ Passavant 1839, S. 394.

²⁴¹ Meyer zur Capellen 2005, S. 146.

²⁴² Jacoby/Sonnabend 2012, S. 121.

Die Geste mit dem Zeigefinger ist allerdings auch anders interpretiert worden, und zwar als ein Hinweis auf die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandria. Die Darstellung der Vision der hl. Katharina, bei der sie von Christus einen Ring bekommt, war ein verbreitetes Thema privater Andachtsbilder, wie auch die *Impannata* eines ist. Die Szene von Katharina und Jesus wird jedoch oft von anderen Heiligen begleitet, wie zum Beispiel von den *virgines capitales* Barbara, Dorothea und Margarethe.²⁴³ Um diese Hypothese der Heiligen als Katharina zu untermauern, hat Gnann 2017 eine Vorzeichnung Raffaels hinzugezogen. Die Skizze wurde schon im dritten Kapitel dieser Arbeit präsentiert. Auf dem Blatt (Abb. 28) kann sowohl die Szene der Vermählung deutlich erkannt werden, als auch die flüchtige Studie einer dritten Heiligen im Hintergrund, die Raffael zwei Mal zeichnete. Wie schon betont wurde, gibt es kein entsprechendes Gemälde, das direkt aus der Komposition dieser Skizze hervorgegangen ist. Indessen ist ein Holzschnitt (Abb. 29) von einem anonymen Künstler erhalten, der als klare Weiterentwicklung der Vorzeichnung Raffaels gesehen werden kann. Bei diesem Blatt können die Betrachter*innen zwei Attribute der Heiligen sehen: Das Rad der hl. Katharina von Alexandria und den Turm der hl. Barbara.

Achim Gnann fand die Identifizierung der jungen Heiligen als Katharina besonders plausibel, wenn man in Betracht zieht, dass die *Madonna dell'Impannata* im Zusammenhang mit der Heirat von Bindo und Fiammetta bei Raffael in Auftrag gegeben wurde. So gesehen kann die Idee thematisch gut nachvollzogen werden. Die schnelle Skizze der Vermählung wird meistens auf 1508 datiert. Im Oktober desselben Jahres wurde die Heirat des Bankiers schriftlich vereinbart, fand aber erst 1511 statt, aufgrund des jungen Alters der Braut. Es kann vermutet werden, dass Raffael also bereits 1508 Ideen entwerfen haben könnte.²⁴⁴

Der Vorschlag Gnanns wurde 2017 von den zwei Restauratorinnen Gusmeroli und Frosinini infrage gestellt, genauso wie die Identifizierung der Heiligen als Katharina durch viele Forscher*innen. Gusmeroli und Frosinini betonten, dass alle Elemente einer klassischen *Vermählung der Heiligen Katharina* fehlen würden. Abgesehen davon, dass die Heilige kein Rad als Attribut bei sich hat, zeigt sie Jesus auch nicht den Ringfinger. Laut den Restauratorinnen sollte eher die Kopfbedeckung der Heiligen mehr Aufmerksamkeit bekommen.

²⁴³ Poeschl 2015, S. 249.

²⁴⁴ Gnann 2017, S. 240.

Die Kopfbedeckung besteht aus einer Art Stoff, der sowohl an der Stirn als auch am Kinn angebunden ist. Für die zwei Restauratorinnen sei sie ein einzigartiges Unterscheidungsmerkmal und könnte als Attribut zur Identifizierung der Gestalt gesehen werden. Frosinini und Gusmeroli schlugen vor, dass diese Figur die Heilige Brigida (oder Brigitta) von Schweden sein könnte.

Brigida wurde 1303 in Finsta geboren und gilt als Mystikerin. Sie hatte mehrere verschiedene auditive Visionen, wo sie Gottvater, Christus, Maria, Engel und Heilige hörte oder mit ihnen himmlische Dialoge führte.²⁴⁵ Unter anderem hatte sie 1349 eine Offenbarung, wo sie aufgefordert wurde, nach Rom zu fahren. Sie folgte dieser Anweisung und wohnte ab 1353 in einem Haus des Bezirkes Campo de' Fiori.²⁴⁶ Hier gründete sie auch ihren Orden, den *Ordo sancti Augustini sancti Salvatoris nuncupatus* (Erlöserorden), auch als Brigittenorden bekannt.²⁴⁷

Gusmeroli und Frosinini beschrieben die Kopfbedeckung der *suore brigidine* als extrem ähnlich zu jener der jungen Heiligen der *Madonna dell'Impannata*. Die Verfasserin hält aber die von den Restauratorinnen wiedergegebene Beschreibung der Kopfbedeckung der Nonnen des Brigittenordens für oberflächlich und inkorrekt. Die Forscherinnen erwähnten zwei Streifen, die über dem Kopf ein Kreuz bilden und unterhalb des Kinns miteinander verbunden sind. Dennoch entspricht diese Beschreibung nicht der typischen Kopfbedeckung des Ordens. Die *brigidine* trugen (und tragen bis heute) einen schwarzen Schleier, über dem eine Art Leinenkrone zu sehen ist, die aus drei weißen Stoffbändern besteht. Zwei Streifen bilden ein Kreuz am Scheitelpunkt des Kopfes und deren Enden münden in ein drittes Band, welches den Kopf kreisförmig umgibt. Jede Stelle, wo die Bänder sich kreuzen, ist mit einem roten Punkt markiert. Davon gibt es insgesamt fünf, welche auf die Wundmale Christi verweisen (Abb. 70-71).²⁴⁸ Die junge Heilige der *Impannata* trägt auf keinen Fall eine ähnliche Kopfbedeckung. Sie hat keinen schwarzen Schleier, sondern die Haare sind unter einem hellen, gemusterten Tuch zusammengebunden. Die Krone ist eine Art Band um die Stirn und die Bänder bilden kein Kreuz über dem Kopf, sondern verbinden sich unter dem Kinn. Der Bezug auf die hl. Brigida ist schwer nachvollziehbar und scheint erzwungen.

²⁴⁵ Flemming 2011, S. 84-85.

²⁴⁶ Flemming 2011, S. 98.

²⁴⁷ Flemming 2011, S. 120.

²⁴⁸ Bolzetta 2020, Suore Brigidine, <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-07/suore-brigidine.html> (06.10.20).

Raffael hat tatsächlich oft besondere Frisuren und Kopfbedeckungen entworfen und gemalt. In den *Studien einer knienden Frau* (Abb. 72) für das Fresko der *Vertreibung des Heliodor* bestehen die Kopfbedeckungen auch aus einem speziellem Gewebe, das bänderartig um das Haupt geknotet wurde.

Die Form der Kopfbedeckung der hl. Elisabeth im bereits analysierten Werk *Die Heimsuchung* (Abb. 62) weist auch Ähnlichkeiten dazu auf, wobei das Material ein anderes ist.

Weitere besondere Frisuren können auch im *Parnass* gefunden werden, etwa die Muse auf der rechten Seite des Freskos, die in Rückenansicht dargestellt wurde (Abb. 73) oder in der *Justitia-Wand* bei der Figur der *Mäßigung* (Abb. 74). Beide Fresken der *Stanza della Segnatura* werden zwischen 1510 und 1511 datiert, als Raffael wahrscheinlich auch die ersten Ideen für die *Madonna dell'Impannata* entwarf.

Ein weiterer Aspekt, der laut den Forscherinnen dafürsprechen würde, die junge Heilige als Brigitta zu identifizieren, sei die Nähe der der Heiligen geweihten Kirche in Piazza Farnese zum Palast von Bindo Altoviti in Rom. Darüber hinaus wurde die Kirche 1513 renoviert, und dieses Detail weist für sie auch auf eine mutmaßliche Verehrung der hl. Brigida vonseiten der Familie Altoviti hin.²⁴⁹ Wie im Falle der Kopfbedeckung ist auch diese Annahme ziemlich unbegründet. Abgesehen davon, dass das Gemälde nicht für das römische Palais Altovitis gedacht war, da es nach Florenz geschickt wurde, gibt es in der Literatur keinen Hinweis auf eine vermutliche Verehrung der hl. Brigida durch Bindo Altoviti. Wie schon erwähnt wurde, ist das Archiv der Familie verloren gegangen und das Palazzo Altoviti in Rom (Abb. 75) 1888 abgerissen worden. Außerdem lag es zwischen der Via Paola und dem Tiber, an einem der Enden von der Ponte Sant'Angelo, objektiv betrachtet also nicht zu nah bei der Kirche der hl. Brigida, die an der Piazza Farnese liegt.²⁵⁰ Es gibt keine erhaltene Dokumentation, um zu behaupten, die Familie Altoviti hätte die Renovierung der Kirche an der Piazza Farnese unterstützt.

Im Gegensatz dazu, wie es bereits im Kapitel 5.2 betont wurde, finanzierte der Vater Bindos den Bau der Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die von dem Palazzo Altoviti direkt zugänglich war.²⁵¹

²⁴⁹ Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 53.

²⁵⁰ Pegazzano 2004, S. 187.

²⁵¹ Belloni 1935, S. 10.

Die Identifizierung der jungen Heiligen stellt die Forschung vor eine große Herausforderung und die totale Abwesenheit von gleich erkennbaren Attributen führt dazu, dass es unmöglich ist, eine endgültige und eindeutige Lösung zu finden. Nichtsdestotrotz gibt es Interpretationsmöglichkeiten, die plausibler als andere scheinen. Obwohl neue Forschungsideen mit Spannung erwartet werden, bleibt die Hypothese der beiden Restauratorinnen heute zu schwach, um nachvollziehbar zu sein. Infolgedessen lehnt die Autorin sie ab.

6. Conclusio

Das Gemälde *Madonna dell'Impannata* weist einen schwer rekonstruierbaren Entstehungsprozess und viele Aspekte, die bis heute schwierig einzuschätzen sind, auf.

Die Analyse der Entwürfe von Windsor Castle (Abb. 7) und vom Kupferstichkabinett in Berlin (Abb. 14) sowie die Vergleiche dieser mit Vorzeichnungen für parallele Aufträge, ließen interessante Aspekte zum Vorschein kommen.

Die Vorzeichnungen der Gruppe von Maria und Elisabeth (Abb. 7) und der Gruppe des Christuskindes und Johannes' (Abb. 14) ähneln sich in Technik und Stil. Es ist anzunehmen, dass der Künstler zuerst die Vorzeichnung von Windsor Castle realisierte mit dem Ziel, eine engere Gruppe im Bild darzustellen, welche die Muttergottes, Jesus und zwei weibliche Heilige inkludierte. In diesem Blatt hat Raffael den Christusknaben und die jüngere Heilige hinter der hl. Elisabeth nur flüchtig entworfen.

Die Röntgenaufnahmen und Reflektografien vom Jahr 2016 (Abb. 9, 10 & 13) anlässlich der letzten Restaurierung des Werkes haben dennoch gezeigt, dass Raffael seinen Bildaufbau mehrmals überdachte. Der Künstler strebte vielleicht nach einer breiteren Komposition, die weitere Figuren inkludieren sollte, wie zum Beispiel einen heiligen Josef oder Zacharias.

Die erste Intention mag womöglich die direkte Einfügung des stehenden männlichen Heiligen im Profil (Abb. 10) auf der linken Seite gewesen sein. Diese Idee blieb ein grober Entwurf, was sich daran ablesen lässt, dass die Figur frei und ausschließlich mit Kohle gezeichnet wurde. Darüber hinaus stimmt die Dimension

des Kopfes des alten Mannes mit denen der anderen Gestalten nicht überein. Dieser Aspekt ließ die zwei Restauratorinnen Gusmeroli und Frosinini denken, die Tafel sei am Anfang für eine vollkommen andere Komposition benutzt worden. Sie sahen tatsächlich Ähnlichkeiten mit einer Rötelseichnung der Albertina (Abb. 11).²⁵² Die Vermutung der Restauratorinnen ist schwierig nachzuvollziehen: War die alternative Komposition für denselben Auftrag gedacht oder doch für einen anderen? Für die Verfasserin dieser Arbeit wäre es logischer, dass Raffael innerhalb kurzer Zeit seine Ideen für das Gemälde für Altoviti oft geändert hatte. Wie schon betont, zeigten die Untersuchungen keine Spuren von *spolvero* oder einem Rasternetz, was darauf hindeutet, dass der Künstler wahrscheinlich spontan auf der Leinwand gezeichnet hat, um die beste Komposition und eine optimale Balance innerhalb der Figurengruppe zu finden.

Eine Inspiration für den Profilkopf des stehenden hl. Josefs oder Zacharias könnte die Studie für den Profilkopf des hl. Paulus (Abb. 18) der *Disputa* gewesen sein, die oben auf der rechten Seite des Blattes zu sehen ist. Diese Kohlezeichnung ist selbstverständlich früher entstanden, um 1508, könnte aber von dem Künstler berücksichtigt worden sein, als er sich an einer breiteren Komposition für die *Impannata* versuchte. Die Idee eines stehenden Heiligen auf der rechten Seite des Werkes dürfte er aber bereits früh verworfen haben, da die Infrarotreflektografie keine Spuren von Ölfarben zeigte.

Raffael hat sich dann wahrscheinlich den anderen Figuren der Komposition gewidmet, die auch in der Silberstiftzeichnung von Windsor Castle (Abb. 7) zu sehen sind. Die Unterschiede zwischen der Vorzeichnung und dem finalen Ergebnis wurden bereits untersucht, wie etwa der Schleier der hl. Elisabeth, der in der Zeichnung das Ohr der Greisin bedeckt, im Gemälde jedoch das Ohr freilässt. Die Auseinandersetzung mit der sitzenden alten Heiligen dürfte wohl 1511 passiert sein, da Raffael zum selben Zeitpunkt auch Zeichnungen wie die *Cumäische Sibylle* (Abb. 15) und *Studie der Draperie eines sitzenden Unterkörpers* (Abb. 16) realisierte. Beide werden um 1511 datiert und zeigen deutliche Ähnlichkeiten zur hl. Elisabeth der *Impannata*.

In der Zeichnung von Windsor Castle wurde der Christusknabe nur grob entworfen, dennoch hat Raffael sich gleichzeitig mit anderen Andachtsbildern auseinandergesetzt, wo er Jesus mit ähnlichen Körperhaltungen dargestellt hat. Der

²⁵² Frosinini/Gusmeroli 2017, S. 56.

Unterkörper Christi in der Studie für die *Madonna d'Alba* von Lille (Abb. 25) entspricht der finalen Haltung des Erlösers in der *Impannata*.

In der Silberstiftzeichnung für das Werk Bindos hat Raffael die junge Heilige hinter Elisabeth unterschiedlich entworfen, und zwar einfach im Stehen, in aufrechter Körperhaltung. Die Infrarotreflektografie aus dem Jahr 2016 zeigte die Variante der stehenden jungen Heiligen hinter Elisabeth, die eine Weiterentwicklung des Entwurfes in der Windsor Zeichnung sein könnte. Der Schleier der Silberstiftzeichnung wurde nicht übernommen, sondern mit einer Frisur ersetzt. Die alternative Komposition der jungen Heiligen wurde nicht nur auf die Leinwand gezeichnet, sondern auch malerisch entworfen. Beweis dafür liefert die Präsenz von Quecksilber, das als ein Bestandteil von Zinnober auf die rote Farbe hinweist.²⁵³

Das malerische Stadium dieser Variante der jungen Heiligen ist aber auf keinen Fall so weit vorangeschritten wie der sitzende männliche Heilige und der alternative hl. Johannes der Täufer, die bereits in den Untersuchungen im Jahr 1938 zum Vorschein kamen. Diese malerisch schon weiterentwickelte Figurengruppe wurde wahrscheinlich auch früh hinzugefügt. Die Analyse der Zeichnung der Uffizien *Heilige Familie im Stall* (Abb. 20) hat die Autorin vermuten lassen, dass Raffael die Figur des Josefs mit Stab für den männlichen Heiligen der *Impannata* verwendet haben könnte. Es gibt kein vollendetes Gemälde, in dem die genaue Komposition der Zeichnung der Uffizien vorkommt. Wie schon dargelegt wurde, gibt es Analogien zur *Madonna di Loreto* (Abb. 22) und zur *Madonna mit dem Diadem* (Abb. 23). Bei der *Madonna di Loreto* ist ebenfalls ein hl. Josef auf der rechten Seite zu sehen. Da die Bilder um 1511/12 datiert werden, kann vermutet werden, dass Raffael spätestens 1512 an der Gruppe mit hl. Josef (oder hl. Zacharias) mit hl. Johannes am Schoß arbeitete.

Relativ schnell dürfte er sich aber umentschieden und die Silberstiftzeichnung mit dem Jesusknaben und Johannes dem Täufer des Kupferstichkabinettes in Berlin (Abb. 14) angefertigt haben. Über die Gründe dafür kann nur gemutmaßt werden: Der Künstler war mit der bisherigen Komposition unzufrieden, weil die Gestaltung zu gedrängt ausgesehen hat. Angesichts der Verbundenheit des Auftraggebers mit der Arnstadt scheint es sinnvoll, dass der hl. Johannes mehr Platz in der Darstellung bekommen sollte. Die Entscheidung wurde voraussichtlich 1512 getroffen, als

²⁵³ Frosini/Gusmeroli 2016, S. 57.

Raffael auch die Silberstiftzeichnung realisierte, aber nicht gleich danach die Gruppe des männlichen Heiligen und Johannes am Schoß übermalt habe.

An dieser Stelle befinden sich die Autorin sowie die Forschung vor einer großen offenen Frage. Wie viel Zeit ist zwischen der Zeichnung des Kupferstichkabinettes in Berlin und der eigentlichen finalen Komposition vergangen?

Henry und Joannides vermuteten, dass die Figur des hl. Johannes' um 1517 von der Werkstatt mithilfe Raffaels Zeichnung hinzugefügt wurde, als die Gehilfen an dem *Johannes den Täufer* (Abb. 64) vom Louvre gearbeitet hatten.²⁵⁴ Eine spätere Hinzufügung des Täufers durch eine andere Hand als Raffaels wurde auch von Gnann angenommen²⁵⁵ und die Verfasserin schließt sich der Meinung des Forschers an.

Abschließend ist eine zusammenfassende Reflektion über Raffaels künstlerische Weiterentwicklung notwendig, die den Entstehungsprozess der *Madonna dell'Impannata* und deren Datierung aufzuklären versucht.

Das vierte Kapitel der Arbeit hat sich intensiv mit Raffaels Malerei beschäftigt mit dem Ziel, einen Überblick über die Entwicklung des Künstlers innerhalb eines kurzen Zeitrahmens zu geben. Es wurde dargelegt, wie die ganzen gesammelten Erfahrungen von Città di Castello bis Florenz zu seinem eigenen Stil für die Madonnenbildnisse geführt haben. In den Marken und in Umbrien zeichnete sich sein Karriereaufstieg durch die ersten Erfolge ab. Das kulturelle Umfeld, in welchem der Künstler dank seines Vaters aufgewachsen war, ermöglichte Raffael bereits früh wichtige Auftraggeber*innen kennenzulernen. Es wurde schon betont, wie wichtig die väterliche Figur für ihn gewesen war. Des Weiteren konnte der *Urbinate* dank Perugino und Pinturicchio auch erste Eindrücke der Arbeit in einer Werkstatt sammeln.

Sehr früh setzte er sich mit dem Sujet der *Madonna mit Kind* auseinander, und zwar viel intensiver als sein Lehrer Perugino. Das allererste Gemälde mit dem obengenannten Thema ist die *Madonna mit hl. Hieronymus und Franziskus* (Abb. 30), die noch die statischen Körperhaltungen sowie die geringere Ausdrucksfähigkeit der Gesichter aufzeigt. Eine leichte Weiterentwicklung ist bei der *Madonna Connestabile* (Abb. 35) zu beobachten. Das Gemälde kann als Übergangswerk zwischen der umbrischen und der florentinischen Zeit gesehen werden. Die neuen Einflüsse, die bei dem Werk zu erkennen sind, lassen sich auf die zahlreichen

²⁵⁴ Henry/Joannides 2012, S. 123.

²⁵⁵ Gnann 2017, S. 238.

florentinischen Zeichnungen, die in den umbrischen Werkstätten zirkulierten, zurückführen. Einige Zeichnungen Leonardos dürften die Werkstatt Peruginos erreicht und somit Raffael sehr geprägt haben. Die Motivation für eine Reise nach Florenz sei dadurch immer konkreter geworden, und das führte zu einer unglaublichen Weiterentwicklung des Themas *Madonna mit Kind*, dessen Komposition immer komplexer wurde.

Die beeindruckendsten Fortschritte bei diesem Motiv sind ab 1504 in seinem Oeuvre zu bemerken, und zwar als der Künstler nach Florenz zog. In der Arbeit wurde erklärt, wie der *Urbinate* tatsächlich das Thema variierte und facettenreiche Ideen und Darstellungen umsetzen konnte, die er auch nach Rom 1508 mitnahm und verbesserte. Der völlige Mangel an wichtigen Aufträgen für den Gonfaloniere Piero Soderini in Florenz wendete sich im Endeffekt zu Raffaels Glück und bedeutete einen Fortschritt in seinen Madonnenbildnissen. Besonders prägend für die Leistung der römischen Madonnen des Künstlers und für die *Madonna dell'Impannata* ist die leonardeske pyramidale Komposition in *Heilige Anna Selbdritt* (Abb. 44) und deren Karton (Abb. 38). Die Einflüsse sind in der *Madonna Canigiani* (Abb. 45) und in der *Madonna mit dem Lamm* (Abb. 43) deutlich zu sehen, genauso wie es offensichtlich ist, dass er bei der Konzeption der *Madonna dell'Impannata* davon noch geprägt war. Die Gestalt des hl. Josefs von Leonardo erinnert außerdem an die Gruppe der Untermalung in der *Impannata*.

In Raffaels florentinischen Jahren führte der Künstler auch den Aspekt der Intimität des Innenraumes bei seinen privaten Andachtsbildern ein, den er auch nach Rom mitnahm. Auch in diesem Fall ist Leonardo seine Hauptinspirationsquelle gewesen. Raffaels *Madonna del Granduca* (Abb. 50), *Bridgewater Madonna* (Abb. 51) und *Madonna mit den Nelken* (Abb. 52) zeigen Szenen, die in dunklen sowie gemütlichen Innenräumen stattfinden und erinnern ohne Zweifel an Leonardos *Benois Madonna* (Abb. 56).

Aus der Analyse der Entwicklung des malerischen Schaffens des Künstlers ist hervorgegangen, dass sich sein Stil in den Madonnenbildnissen Hand in Hand mit seinem Stil in der Freskomalerei vervollkommnet hat. Dieser Aspekt fällt bei der Betrachtung von der *Madonna d'Alba* (Abb. 24) oder der *Madonna Aldobrandini* (Abb. 55) auf: Die Aufträge wurden um 1511 realisiert, als Raffael die *Parnass-Wand* anfertigte. Die sanften Pastellfarben und die Zartheit der Gesichter werden von dem

Fresko in die Gemälde übertragen. Der Stil der oben genannten Gemälde kann mittlerweile auch in der *Impannata* beobachtet werden.

Die Verfasserin sieht mehr stilistische Ähnlichkeiten mit der *Madonna Aldobrandini*, da die Szene in einem Innenraum gestaltet wurde. Das Erdbeerrot des Gewandes der Muttergottes kann mit dem der jungen Heiligen der *Impannata* verglichen werden. Die Gesichter der weiblichen Protagonistinnen sind in der *Madonna d'Alba* und in der *Madonna Aldobrandini* jedenfalls harmonischer gelungen. Die Zartheit des Ausdruckes Mariä kann in der Zeichnung von Windsor Castle gefunden werden, aber nicht in der finalen malerischen Ausführung.

Nach 1512 kann eine Verdunkelung der Farbpalette in Raffaels Werk beobachtet werden sowie eine Vorliebe für die Inszenierung des Themas *Muttergottes mit Kind* in intimen Innenräumen. Diesbezüglich hat die Verfasserin eine Analyse der *Madonna di Loreto* (Abb. 22), der *Madonna del Libro* (Abb. 58), der *Madonna della Seggiola* (Abb. 27) und der *Madonna della Tenda* (Abb. 60) durchgeführt, die zeigen konnte, wie alle oben genannten Werke in Bezug auf Farbigkeit und Stimmung der *Impannata* nahestehen. Die Grün- und Brauntöne wurden akzentuiert und erinnern an die Farbtöne der *Stanza di Eliodoro*, besonders an die *Messe von Bolsena* (Abb. 76) und an die *Befreiung des Petrus* (Abb. 77), die auch um 1512 datiert werden. Dieselben dunklen Grüntöne und die Ockerfarbe sowie das *Chiaroscuro* sind auch in der *Impannata* zu finden.

Die Analogien zu Madonnenbildnissen, die unterschiedliche Hintergrundgestaltungen, Kompositionen und Farbigkeit aufweisen, bestätigt einmal mehr, dass das Werk relativ lange in der Werkstatt geblieben ist und auf seine Fertigstellung gewartet hat. Der Künstler war ganz am Anfang sehr aktiv mit dem Auftrag für Altoviti beschäftigt und hat Vorzeichnungen zu allen unterschiedlichen Kompositionen realisiert.

Der Entstehungsprozess könnte folgendermaßen ausgesehen haben: Raffael lernte Bindo Altoviti 1508 kennen, dessen Heirat mit Fiammetta Soderini bereits vereinbart war. Wahrscheinlich hat der Bankier sich schon zu diesem Zeitpunkt ein Gemälde für den wichtigen Anlass gewünscht. Raffael realisierte zuerst die Silberstiftzeichnung (Abb. 7) mit den Hauptgestalten Maria, Jesuskind, Elisabeth (oder Anna) und einer anderen Heiligen. Der Künstler hat diese Komposition auf die Leinwand skizziert und auch ausprobiert, einen stehenden männlichen Heiligen im Profil (Abb. 59) auf der rechten Seite hinzuzufügen. Für die erwähnte Figur habe der

Künstler die Kohlezeichnung von Oxford (Abb. 18) übernehmen können. Raffael dürfte aber von der Figur nicht überzeugt gewesen sein und habe sie dann übermalt und sich für eine komplexere männliche Gruppe auf der rechten Seite entschieden, nämlich einen sitzenden hl. Josef oder Zacharias mit dem hl. Johannes am Schoß. Für den Heiligen im Sitzen habe Raffael sich das Motiv des Josefs mit Stab ausgesucht, das er schon in Florenz bei der *Heiligen Familie mit der Palme* (Abb. 46) entwickelt hatte und das er auch später in der Zeichnung *Heilige Familie im Stall* (Abb. 10) übernommen hatte.

Mit der jüngeren Heiligen hinter der hl. Elisabeth hat er auch zu diesem Zeitpunkt angefangen, zuerst aufrecht stehend wie in der Zeichnung von Windsor Castle geplant und nicht nach vorne gebeugt. Er hat sich schließlich wieder umentschieden, die Haltung der Katharina verändert und sowohl ihr Gesicht als auch das der hl. Elisabeth angefertigt.

Die Gruppe von Josef und Johannes im Vordergrund rechts machte die Szene wahrscheinlich zu voll. Darüber hinaus könnte die Verehrung des hl. Johannes des Täufers vonseiten Bindos auch eine wichtige Rolle gespielt haben, daher die Entscheidung, die zwei Figuren mit einem einzigen prominenten Johannes im Vordergrund zu ersetzen. Diese Idee habe der Künstler spätestens 1512 skizziert. Die Beschäftigung mit den zahlreichen Aufträgen, besonders mit den Stanzen im Vatikan, hinderte ihn daran, sich der *Madonna dell'Impannata* komplett widmen zu können. An dieser Stelle haben die Gehilfen Raffaels an dem Auftrag gearbeitet sowohl mithilfe der Zeichnungen des *Maestros* als auch unter seiner Aufsicht.

Wie lange der Prozess dauerte, ist bis heute unklar, da es nicht bekannt ist, wann das Werk nach Florenz geschickt wurde. Da die Zeichnung des Kupferstichkabinettes um 1512 datiert wird, kann man sich vorstellen, dass das Werk danach angefertigt wurde, vielleicht um 1513/14.

In der Frage der Zuschreibung schließt sich die Verfasserin der Meinung Gnanns an und erkennt die Hand des *Urbinate* nur in den feinen Gesichtern der jungen Heiligen und der Elisabeth.

In Bezug dazu wurden im Laufe der Arbeit einige Werke von Giulio Romano und Giovan Francesco Penni analysiert, um besser nachvollziehen zu können, welcher Schüler an der *Impannata* gearbeitet hat. Die Verfasserin beobachtete mehr Berührungspunkte mit der Malweise Giulio Romanos und sah, im Gegensatz dazu, keine richtigen Analogien zwischen der *Impannata* und Werken Pennis, wie die

Heilige Familie mit hl. Katharina von Alexandria und hl. Johannes dem Täufer (Abb. 62). Die Farbigkeit der Werke Pennis sowie die Ausführung der Körper scheinen viel stumpfer und ungeschickter. Der Johannesknabe lässt sich hingegen gut mit Gemälden Romanos vergleichen, die dasselbe Thema zeigen, wie zum Beispiel das Werk aus dem Louvre (Abb. 64) und das aus der Sammlung Liechtenstein (Abb. 65).

Das Jahr 1514 als Jahr der Zustellung der Tafel nach Florenz könnte passend sein, aufgrund der Schwangerschaft Bindos Frau Fiammetta Soderini. Sowohl die hl. Anna als auch die hl. Elisabeth wurden als Wunsch für eine gesunde Geburt dargestellt. Die Schwangerschaft wurde von Anfang an als sehr kompliziert bezeichnet und dadurch, dass Bindo in Rom wohnte, könnte man sich die Zustellung des Gemäldes mit diesem spezifischen ikonografischen Programm als Wunsch und Hoffnung für die Gesundheit Fiammettas und des Kindes vorstellen, welches leider nach der Geburt verstarb.

Die Ikonografie des Bildes wurde im Laufe der Arbeit untersucht und es wurde erklärt, dass die Forschungsmeinung bis heute darüber nicht einstimmig ist. Aufgrund der Wichtigkeit der Stadt Florenz und deren Schutzpatron ist es logischer Vasaris Meinung infrage zu stellen und die alte sitzende Heilige als die Mutter Johannes', die hl. Elisabeth, zu sehen.

Die junge Heilige im Hintergrund links stellt das echte Problem beim Lesen der Inszenierung dar. Obwohl sie kein Attribut bei sich hat, wurde sie oft als hl. Katharina von Alexandria identifiziert. Äußerst interessant ist Achim Gnanns Hypothese, in der 1508 datierten Federzeichnung der Albertina (Abb. 28) eine erste Idee für den Auftrag für Bindo Altoviti zu erkennen. Der Forscher vermutete, Raffael habe am Anfang an eine Vermählung der hl. Katharina anlässlich der Hochzeit von Bindo und Fiammetta gedacht und sah in dem flüchtig skizzierten Fenster im Hintergrund rechts eine Verbindung mit dem Fenster *impannata*.²⁵⁶ Dieselbe Komposition ist zwar in keinem Gemälde Raffaels zu finden, dennoch wurde sie in einen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts von einem anonymen Künstler übertragen. Daher sieht die Verfasserin keine direkte Verbindung zwischen der Federzeichnung und der finalen Komposition der *Impannata*. Jedoch ist die Idee einer hl. Katharina von Alexandria thematisch zum Auftrag sehr passend und plausibel.

Da die *pentimenti* im Bild gezeigt haben, dass die erste Idee auch einen hl. Josef inkludierte, kann vermutet werden, dass Bindo Altoviti bei der Anfrage die

²⁵⁶ Gnann 2017, S. 234.

Heilige Familie (Abb. 45), die Raffael anlässlich der Hochzeit von Domenico Canigiani 1507 ausführte, im Kopf hatte und sich etwas Ähnliches wünschte.²⁵⁷

Definitiv auszuschließen ist nach der Meinung der Autorin die Identifizierung der jungen Heiligen als hl. Brigida von Schweden, da keine der dargelegten Vermutungen der zwei Restauratorinnen Cecilia Frosinini und Luisa Gusmeroli bestätigt werden können. Die Kopfbedeckung der Heiligen scheint sicherlich besonders zu sein, lässt aber Ähnlichkeiten mit anderen Kopfbedeckungen weiblicher Figuren, die von Raffael konzipiert wurden, beobachten, wie zum Beispiel die Muse des *Parnasses* (Abb. 73), die Mäßigung der *Iustitia-Wand* (Abb. 74) und die *Studie der knienden Frau* (Abb. 72) der *Vertreibung des Heliodors*. Da der Kopf der hl. Katharina die Hand Raffaels zeigt und er zum gleichen Zeitpunkt parallel an den oben genannten Aufträgen arbeitete, ist es sinnvoller zu denken, dass er die Inspiration für die Kopfbedeckung von diesen Figuren hatte und sie leicht variierte.

Raffael: Einer der bekanntesten und beliebtesten Künstler der italienischen Renaissance. Trotz seines Bekanntheitsgrades, seiner viel gefragten Aufträge und seiner künstlerischen Entwicklung reicht das, was wir von Raffael wissen, leider nicht aus, um alle Unklarheiten rund um die *Impannata* aufzuklären.

Die durchgeführte Analyse ermöglichte aber neue Hypothesen und zeigte die Komplexität des Entwicklungsprozesses auf. Es wurde deutlich, wie der Meister aus Urbino trotz einer überfordernden Anzahl an Aufträgen für den Papst und für Agostino Chigi, sich die Zeit nahm, die Werkstatt im Auge zu behalten. Darüber hinaus konnte festgestellt werden, wie Raffael bei dem Thema *Madonna mit Kind* innerhalb kurzer Zeit Fortschritte machte und ständig nach komplexeren Lösungen strebte, die immer autonom und unabhängig konzipiert worden sind.

²⁵⁷ Brown/Van Nimmen 2005, S. 16.

Literaturverzeichnis

Belloni 1935

Coriolano Belloni, Un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti, Rom 1935.

Borghini 1584

Raffaello Borghini, Il riposo di R.B. in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, a delle più famose opere loro si fa menzione. Le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano, Florenz 1584.

Brown 2004

David Alan Brown, Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello, in: Chong/Pegazzano/Zikos (Hg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini (Kat. Ausst. Isabella Stewart Gardner Museum Boston 2004/2005), Boston 2004, S. 93-114.

Brown/Van Nimmen 2005

David Alan Brown/Jane Van Nimmen, Raphael and the beautiful banker. The story of the Bindo Altoviti portrait, New Haven 2005.

Bullard 2004

Melissa Meriam Bullard, Bindo Altoviti. Banchiere del Rinascimento e finanziere papale, in: Chong/Pegazzano/Zikos (Hg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini (Kat. Ausst. Isabella Stewart Gardner Museum Boston 2004/2005), Boston 2004, S. 21-58.

Burckhardt 1918

Jacob Burckhardt, Vorträge 1844-1887. Im Auftrage der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel herausgegeben von Emil Dürr, Basel 1918.

Cecchi 1984

Alessandro Cecchi, Raffaello fra Firenze, Urbino e Perugia (1504-1508), in: Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 1984), Mailand 1984, S. 37-46.

Clayton 1999

Martin Clayton (Hg.), Raphael and his circle. Drawings from Windsor Castle (Kat. Ausst. The Queen's Gallery, London 1999/2000), London 1999.

Coliva 2006

Anna Coliva, Raffaello da Firenze a Roma, in: Anna Coliva (Hg.), Raffaello da Firenze a Roma (Kat. Ausst. Galleria Borghese, Roma 2006), Mailand 2006, S. 35-66.

Crowe/Cavalcaselle 1882

J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, Raphael. His Life and Works, London 1882.

Crowe/Cavalcaselle 1885

J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, Raphael. His Life and Works, Volume 2, London 1885.

Cooper 2004

Daniel Cooper, New Documents for Raphael and His Patrons in Perugia, in: The Burlington Magazin, 146, 2004, S. 742-744.

De Vecchi 2002

Pierluigi De Vecchi, Raffael, München 2002.

Fischer 2015

Chris Fischer, Raphael and Fra Bartolomeo, in: Joachim Jacoby/Martin Sonnabend (Hg.), Raffael als Zeichner. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums, Petersberg 2015, S. 133-148.

Flemming 2011

Stefan Flemming, Hagiographie und Kulturtransfer. Brigitta von Schweden und Hedwig von Polen, Berlin 2011.

Ferino Pagden 1984

Sylvia Ferino Pagden, I disegni. Sezione II. Studi di figure, in: Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 1984), Mailand 1984, S. 328-351.

Frosinini/Gusmeroli 2017

Cecilia Frosinini/Luisa Gusmeroli, Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 48-90.

Gnann 1999

Achim Gnann, in: Konrad Oberhuber (Hg.), Roma e lo stile classico di Raffaello (Kat. Ausst. Palazzo Te, Mantova 1999), Mailand 1999.

Gnann 2017

Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2017), Wien/München 2017.

Gregori 1984

Mina Gregori, I dipinti. Raffaello a Firenze e oltre, in: Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 1984), Mailand 1984, S. 17-34.

Henry/Plazzotta 2004

Tom Henry/Carol Plazzotta, Raffaels Weg von Urbino nach Rom, in: Dies. (Hg.), Raffael von Urbino nach Rom (Kat. Ausst. National Gallery London 2004/2005), London 2004, S. 15-65.

Hirst 1961

Michael Hirst, The Chigi Chapel in S. Maria della Pace, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, S. 161-185.

Jacoby/Sonnabend 2012

Joachim Jacoby/Martin Sonnabend, Raffael Zeichnungen, München 2012.

Joannides 1983

Paul Joannides, The drawings of Raphael. With a complete catalogue, Berkeley 1983.

Knab 1983

Eckhart Knab, Entstehung der autonomen Zeichnung und Raphaels Anfänge, in: Eckhart Knab/Erwin Mitsch/Konrad Oberhuber (Hg.), Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 9-81.

Meyer zur Capellen 1996

Jürg Meyer zur Capellen, Raffael in Florenz, München 1996.

Meyer zur Capellen 2001

Jürg Meyer zur Capellen, A critical catalogue of his paintings. Volume I. The beginnings in Umbria and Florence, ca. 1500-1508, Landshut 2001.

Meyer zur Capellen 2005

Jürg Meyer zur Capellen, Raphael. A critical catalogue of his paintings. Volume II. The roman religious paintings. Ca. 1508-1520, Landshut 2005

Meyer zur Capellen 2011

Jürg Meyer zur Capellen, The "Portrait of Baldassare Castiglione" & the "Madonna dell'Impannata Northwick». Two studies on Raphael, Frankfurt am Main 2011.

Mitsch 1983

Erwin Mitsch, Raphael in der Albertina. Aus Anlass des 500. Geburtstages des Künstlers (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1983), Wien 1983.

Nagler 1836

Georg Kasper Nagler, Rafael als Mensch und Künstler, München 1836.

Oberhuber 1972

Konrad Oberhuber, Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX, Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule in Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972.

Oberhuber 1982

Konrad Oberhuber, Raffaello, Mailand 1982.

Oberhuber 1999

Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München 1999.

Padovani 2014

Serena Padovani, I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530, Florenz 2014.

Passavant 1839-1858

Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1858.

Passerini 1871

Luigi Passerini, Genealogia e storia della famiglia Altoviti, Florenz 1871.

Pegazzano 2004

Donatella Pegazzano, Il Gran Bindo Uomo Raro et Singulare. La vita di Bindo Altoviti, in: Chong/Pegazzano/Zikos (Hg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini (Kat. Ausst. Isabella Stewart Gardner Museum Boston 2004/2005), Boston 2004, S. 3-20.

Pegazzano 2004

Donatella Pegazzano, Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti. La decorazione vasariana, in: Chong/Pegazzano/Zikos (Hg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini (Kat. Ausst. Isabella Stewart Gardner Museum Boston 2004/2005), Boston 2004, S. 187-206.

Pegazzano 2004

Donatella Pegazzano, Un banchiere e le arti, in: Chong/Pegazzano/Zikos (Hg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini* (Kat. Ausst. Isabella Stewart Gardner Museum Boston 2004/2005), Boston 2004, S. 59-92.

Poeschel 2015

Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2015.

Pope-Hennessy 1970

John Pope-Hennessy, *Raphael. The Wrightsman Lectures*, London 1970.

Pungileoni 1829

Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829.

Quatremère de Quincy 1829

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio*, Mailand 1929.

Sanpaolesi 1938

Piero Sanpaolesi, *Due esami radiografici di dipinti*, in: *Bollettino d'Arte*, XI, S. 495-505.

Santoni 1847

Luigi Santoni, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'Archi-Diogenesi di Firenze*, Florenz 1847.

Scarpellini 1984

Pietro Scarpellini, *Perugino*, Mailand 1984.

Shearman 2003

John Shearman, Raphael in early modern sources, New Haven 2003.

Steinmann 1917

Ernst Steinmann, Raffael im Musée Napoleon, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, X, 1917, S. 8-25.

Vasari 1878

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878

Vicioso 2018

Julia Vicioso, La Compagnia della Pietà della nazione fiorentina. Committenze, solidarietà e carità verso membri e maestranze “di qualunque istato e condizione”, in: Cabibbo/Serra (Hg.), Venire a Roma. Restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento, S. 231-270, Roma 2018.

Vollard 1920

Ambrose Vollarde, Auguste Renoir (1841-1919), Paris 1920.

Online-Quellen:

Bolzetta 2020

Fabio Bolzetta, Suore Brigidine, in: L'Osservatore Romano, 2020, URL: <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-07/suore-brigidine.html>
(06.10.20)

Colafranceschi 2008

Caterina Colafranceschi, San Zaccaria. Padre di Giovanni Battista, URL: <http://www.santiebeati.it/dettaglio/76200> (21.10.2020).

Donatella Pegazzano

E-Mail an die Autorin, 11.07.2019.

Ginzburg 2020

Silvia Ginzburg, La Giovinezza di Raffaello, Palazzo Altemps Rom, 18.02.2020, ab Min. 4:52, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mA2siU10c8w>
(21.10.2020).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Marco Ciatti (Hg.), Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 67, Abb. 32.

Abb. 2: National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Accession Number. 1943.4.33 (27.04.2020), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12131.html>.

Abb. 3: Thorvaldsens Museum, Online-Sammlung, Inv. E1840 (21.10.20), URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/E1840>

Abb. 4: Jürg Meyer zur Capellen (Hg.), The "Portrait of Baldassare Castiglione" & the "Madonna dell'Impannata Northwick». Two studies on Raphael, Frankfurt am Main 2011, S. 57, Abb. 1.

Abb. 5: Jürg Meyer zur Capellen (Hg.), The "Portrait of Baldassare Castiglione" & the "Madonna dell'Impannata Northwick». Two studies on Raphael, Frankfurt am Main 2011, S. 67, Abb. 11.

Abb. 6: Pietro Sanpaolesi, Due esami radiografici di dipinti, in: Bollettino D'Arte, XI, S. 500, Abb. 6.

Abb. 7: The Royal Collection Trust, Online-Sammlung, Inv. RCIN 912742 (21.10.2020), URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/13/collection/912742/the-virgin-and-child-with-st-elizabeth-and-another-female-saint>.

Abb. 8: Marco Ciatti (Hg.), Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 51, Abb. 1.

Abb. 9: Marco Ciatti (Hg.), Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 57, Abb. 5.

Abb. 10: Marco Ciatti (Hg.), Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 58, Abb. 10.

Abb. 11: Albertina Museum, Online-Sammlung, Inv. 235 (21.10.2020), URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/689067c5-265b-4ce5-9409-ec483ec63653>.

Abb. 12: Museo Nazionale di Capodimonte, Online-Blog, L'Italia chiamò. Capodimonte oggi racconta. La Madonna del Divino Amore di Raffaello (21.10.20), URL: <http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/litalia-chiamo-capodimonte-oggi-racconta-la-madonna-del-divino-amore-di-raffaello/>.

Abb. 13: Marco Ciatti (Hg.), Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello. Delle Gallerie degli Uffizi. Galleria Palatina di Palazzo Pitti, in: OPD Restauro, 29, 2017, S. 58, Abb. 11.

Abb. 14: Kupferstichkabinett Berlin, Online-Sammlung, Inv. KdZ 2231 (21.10.20), URL: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0)

Abb. 15: Albertina Museum, Online-Sammlung, Inv. 181 (26.04.2020), URL: <https://sammlungenonline.albertina.at?queryid=63321fb9-2f73-48f9-b4ea-03097a95921e>.

Abb. 16: Aufnahme der Verfasserin, Juli 2019.

Abb. 17: Vatikanische Museen, Online-Katalog, URL: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/disputa-del-ss--sacramento.html> (27.04.20).

Abb. 18: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 163, Abb. 43.

Abb. 19: Web Gallery of Art, URL: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bartolom/fra/lastjudg.html> (27.04.20).

Abb. 20: Aufnahme der Verfasserin, Juli 2019.

Abb. 21: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 268, Abb. 83.

Abb. 22: Musée Condé, Online-Sammlung, Inv. PE 40 (27.04.20), URL: <http://46.182.7.202/musee/conde02/images/PE-40-RMN-1066.JPG>

Abb. 23: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 261, Abb. 80.

Abb. 24: National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Accession Number: 1937.1.24 (27.04.20), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.26.html>

Abb. 25: Palais des Beaux-Arts de Lille, Online-Sammlung, Inv. PI 456 (27.04.20), URL: [https://pba.lille.fr/en/Collections/Highlights/Drawings-and-photographies/Study-for-The-Alba-Madonna/\(plus\)](https://pba.lille.fr/en/Collections/Highlights/Drawings-and-photographies/Study-for-The-Alba-Madonna/(plus)).

Abb. 26: Royal Academy of Arts, Online-Sammlung, Inv. 03/1774 (28.04.20), URL: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-virgin-and-child-with-the-infant-st-john?all_fields=tondo+taddei&artist_name=Michelangelo&artist_role=&date=&form=objects&index=1&object_type=&title=&total_entries=1&utf8=%E2%9C%93

Abb. 27: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (28.4.2020), URL: <https://unidam1.univie.ac.at/detail/408464>

Abb. 28: Albertina Museum, Online-Sammlung, Inv. 210 (28.04.20), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[210\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[210]&showtype=record).

Abb. 29: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 234, Abb. 36.

Abb. 30: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin, Online-Sammlung, Inv. 145 (28.04.20), URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869869&viewType=detailView>

Abb. 31: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin, Online-Sammlung, Inv. 147 (28.04.20), URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=865908&viewType=detailView>

Abb. 32: Galleria Nazionale delle Marche, Online-Sammlung, URL: <http://www.gallerianazionalemarche.it/wp-content/uploads/2018/11/2.Pala-Buffi-1.jpg>

Abb. 33: Chapman/Plazzotta (Hg.), Raffael von Urbino nach Rom (Kat. Ausst., National Gallery, London 2004/2005), Stuttgart 2004, S. 79, Abb. 6.

Abb. 34: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (16.05.2020), URL: <https://unidam1.univie.ac.at/detail/530328>.

Abb. 35: Chapman/Henry/Plazzotta (Hg.), Raffael von Urbino nach Rom (Kat. Ausst., National Gallery, London 2004/2005), Stuttgart 2004, S. 133, Abb. 32.

Abb. 36; Albertina Museum, Online-Sammlung, Inv. 4879 (16.05.20), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[4879\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[4879]&showtype=record)

Abb. 37: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 90, Abb. 7.

Abb. 38: National Gallery of London, Online-Sammlung, Inv. NG6337 (16.05.2020), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-burlington-house-cartoon>

Abb. 39: Pierluigi De Vecchi (Hg.), Raffael, München 2002, S. 91, Abb. 79.

Abb. 40: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (17.05.2020), URL: <https://unidam1.univie.ac.at/detail/530404>

Abb. 41: Jürg Meyer zur Capellen (Hg.), Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, Volume 1, Münster 2001, S. 190, Abb. 19.

Abb. 42: Jürg Meyer zur Capellen (Hg.), Raffael in Florenz, München 1996, S. 63, Abb. 29.

Abb. 43: Museo Nacional del Prado, Online-Sammlung, Inv. 296 (17.05.20), URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sagrada-familia-del-cordero/828f13e3-5a4e-4107-b0a4-5607d17dfd66?searchid=d7c4fb3b-27c9-d393-38b0-9b125990558d>

Abb. 44: Musée du Louvre, Online-Sammlung, Inv. 776 (17.05.20), URL: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-l-enfant-avec-sainte-anne>

Abb. 45: Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inv. 476 (19.05.20), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/M0xy2k5Lpl>

Abb. 46: Pierluigi De Vecchi (Hg.), Raffael, München 2002, S. 100, Abb. 93.

Abb. 47: Gallerie degli Uffizi, Online-Sammlung, Inv. 1890 n. 1456 (14.06.20), URL: <https://www.uffizi.it/opere/sacra-famiglia-detta-tondo-doni>

Abb. 48: National Gallery of Art, Washington D.C., Widener Collection, Inv. 1942.9.57 (14.06.20), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1196.html>

Abb. 49: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (14.06.2020), URL: <https://unidam1.univie.ac.at/detail/268112>

Abb. 50: Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Online-Sammlung, Inv. 1912 n. 178 (14.06.20), URL: <https://www.uffizi.it/opere/la-madonna-del-granduca>

Abb. 51: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (14.06.2020), <https://unidam1.univie.ac.at/detail/408471>

Abb. 52: The National Gallery of London, Online-Sammlung, Inv. NG6596 (14.06.20), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-madonna-of-the-pinks-la-madonna-dei-garofani>

Abb. 53: Vatikanische Museen, Online-Sammlung, URL: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/parnaso.html#&gid=1&pid=1> (18.06.20).

Abb. 54: Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inv. WAF 796 (18.06.20), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/Dj4m3e3L5A>

Abb. 55: The National Gallery of London, Online-Sammlung, Inv. NG744 (24.06.20), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-garvagh-madonna>

Abb. 56: Staatliche Eremitage, St. Petersburg, Online-Sammlung, Inv. ГЭ-2773 (24.06.20), URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/29908>

Abb. 57: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, (24.06.2020), URL: <https://unidam1.univie.ac.at/detail/530725>

Abb. 58: Serena Padovani (Hg.), I Dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali, Florenz 2014, S. 207, Kat. 44.

Abb. 59: Marco Ciatti (Hg.), OPD Restauro n. 29, Florenz 2017, S. 58, Abb. 9.

Abb. 60: Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, INV. WAF 797 (15.07.20), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/bookmark/artwork/y7GEJQg14P>

Abb. 61: Museo Nacional del Prado, Madrid, Online-Sammlung, INV. P000300 (17.07.20), URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-visitacion/c02d195f-fdc4-4c61-bedf-e19216dd7335>

Abb. 62: wolnelektury.pl, (18.08.2020), URL: https://wolnelektury.pl/media/pictures/images/penni-swietna-rodzina-ze-sw-janem-chrzcicielem_md kp93l.jpeg

Abb. 63: Tom Henry und Paul Joannides (Hg.), Late Raphael, Madrid 2012, S. 137, Kat. 16.

Abb. 64: Tom Henry und Paul Joannides (Hg.), Late Raphael, Madrid 2012, S. 123, Kat. 11.

Abb. 65: Gallerie degli Uffizi, Online-Sammlung, INV. 1446 (20.08.2020), URL: <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/san-giovanni-battista#3>

Abb. 66: Fürstliche Sammlung Liechtenstein, Online-Sammlung, INV. GE22 (23.08.20), URL: http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-147200412195342099

Abb. 67: Aufnahme der Verfasserin, Juli 2019.

Abb. 68; Aufnahme der Verfasserin, Juli 2019.

Abb. 69: Aufnahme der Verfasserin, Juli 2019.

Abb. 70: Projekt aieou, (26.09.20) URL: <http://www.aieou.at/aieou.history.docs/001154.htm>

Abb. 71: Webseite des Brigittenordens (26.09.20), URL:
<http://www.brigidine.org/default.aspx?idl=35>

Abb. 72: Achim Gnann (Hg.), Raffael (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 248, Abb. 75.

Abb. 73: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte (28.09.20), URL:
<https://unidam1.univie.ac.at/detail/545411>

Abb. 74: Vatikanische Museen, Online-Sammlung, URL:
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/virtu-cardinali-e-teologali-e-la-legge.html> (28.09.20)

Abb. 75: Museum of Fine Arts in Boston, Online-Sammlung, INV. 1981.46.19 (28.09.20), URL: <https://collections.mfa.org/objects/618404/roma-vol-i-palazzo-altoviti-on-the-tiber>

Abb. 76: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte (05.10.1020), URL:
<https://unidam1.univie.ac.at/detail/409297>

Abb. 77: unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte (05.10.1020), URL:
<https://unidam1.univie.ac.at/detail/409295>

Abbildungen



Abb. 1: Raffael und Werkstatt, Madonna dell'Imparnata (nach der Restaurierung 2016), 1511-1514, Öl auf Holz, 159,5x126cm, Galleria Palatina in Palazzo Pitti, Florenz.

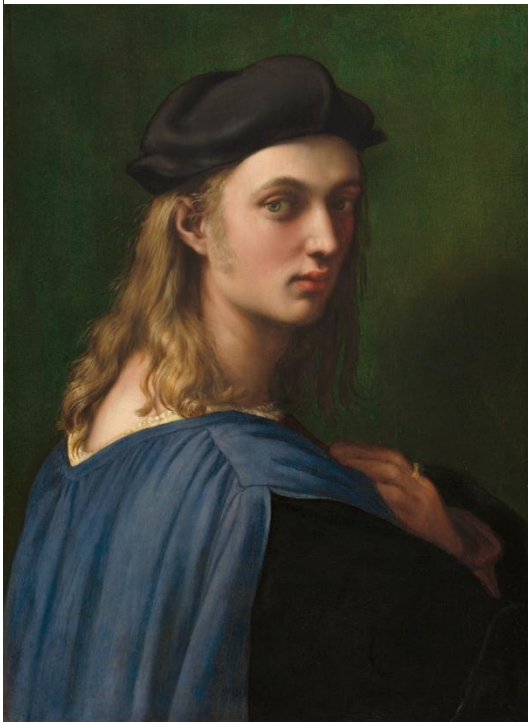


Abb. 2: Raffael, Porträt von Bindo Altoviti, ca 1515, Öl auf Holz, 59,5x43,8, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 3: Francesco Villamena nach Raffael, Madonna dell'Impannata (neu veröffentlicht von Carlo Rosi 1774), 1602, Radierung, 434x300mm, Thorvaldsens Museum, Copenhagen.



Abb. 4: Raffael (?) und Werkstatt, Madonna dell'Impananta Northwick, 16. Jahrhundert, Öl auf Pappelholz, 150,8x121,3 cm, Northwick Collection in in Thirlestaine House, Cheltenham.



Abb. 5: Nach Raffael, Madonna dell'Impannata, 19. Jahrhundert (?), Öl auf Holz, 152,39x122,55cm, Corsham Court, Corsham.



Abb. 6: Röntgenaufnahme der Madonna dell'Impannata, Bollettino d'Arte, 1938.



Abb. 7: Madonna mit Kind, der hl. Elisabeth (?) und andere Heilige, um 1511, Silberstift, weiß gehöht auf bräunlich präpariertem Papier, 210x145mm, The Royal Collection in Windsor Castle.



Abb. 8: Raffael und Werkstatt, Madonna dell'Impannata (vor der Restaurierung), 1511-1514, Öl auf Holz, 159,5x126cm, Galleria Palatina in Palazzo Pitti, Firenze.



Abb. 9: Madonna dell'Impannata, Infrarot-Reflektografie, 2016, Opificio delle Pietre Dure, Florenz.



Abb. 10: Madonna dell'Impannata, Infraroteflektografie, 2016, Detail mit Grafik der Zeichnung, Opificio delle Pietre Dure, Florenz.



Abb. 11: Raffael, Heiliger Josef nach rechts schreitend (Studie für die "Madonna del Divino Amore"), um 1515, Rötel, 236x135mm, Albertina, Wien.



Abb. 12: Raffael, La Madonna del Divino Amore, um 1516, Öl auf Holz, 140x109cm, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli.



Abb. 13: Madonna dell'Impannata, Infrarot-Reflektografie, 2016, Detail, Opificio delle Pietre Dure, Florenz.



Abb. 14: Raffael, Studie zum Jesus- und Johannesknaben, 1511/12, Silberstift auf grau grundiertem Papier, partiell mit Feder und schwarzem Stift übergangen, 213x210mm, unregelmäßig beschnitten, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 15: Raffael, Die Cumäische Sibylle, um 1511, Rötel und Federspuren über Griffelvorzeichnung, 27,9 x 17,2 cm, Albertina, Wien.

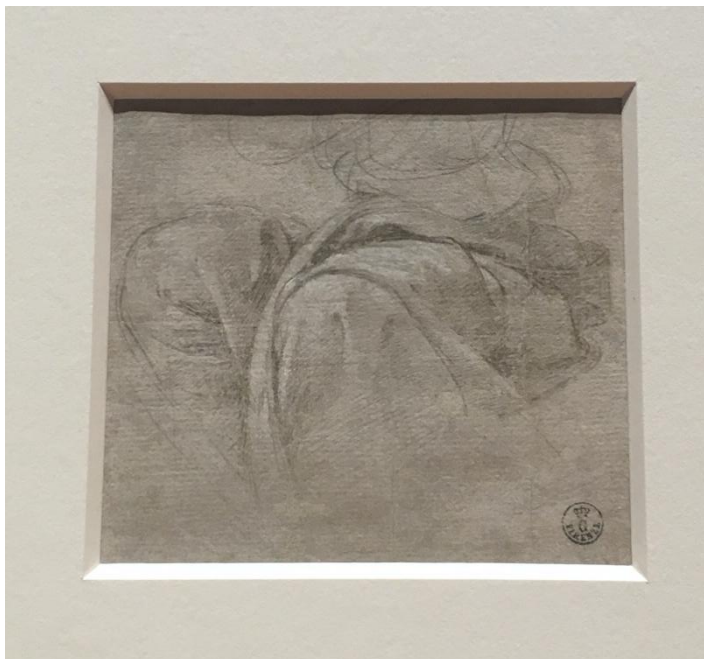


Abb. 16: Raffael, Studie der Draperie eines Unterkörpers am Sitzen, um 1511/12, Silberstift auf grau grundiertem Papier, 108 x 117 mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florenz.



Abb. 17: Raffael, Disputa des Sakramentes, um 1508-1511, Fresko, Basis 770cm, Vatikanische Museen, Vatikanstadt.



Abb. 18: Raffael, Studie eines Heiligen der Disuputa, um. 1508, Kohle und Weißhöhung, 387x266mm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 19: Fra' Bartolommeo, Das Jüngste Gericht, um 1499, Fresko, 350x380cm, Museo di San Marco, Florenz.



Abb. 20: Raffael, Studie für Heilige Familie im Stall, um 1512/13, Silberstift auf grau grundiertem Papier und Weißhöhung, 172x129mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florenz.



Abb. 21: Raffael, Heilige Familie, um 1512, Pinsel und Weißhöhung über Kohlevorzeichnung, 197x249 mm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 22: Raffael, Madonna di Loreto, 1511/12, Öl auf Holz, 120x90 cm, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 23: Raffael, Madonna mit Diadem, um 1511, Öl auf Pappelholz, 68x48 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 24: Raffael, Madonna d'Alba, um 1511, Öl auf Tafel auf Leinwand übertragen, Durchmesser 94,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 25: Raffael, Madonnenstudien (Recto), 1510/11, Feder in Braun, Röteln, schwarze Kreide, 422x237mm, Palais des Beaux-Arts, Lille.

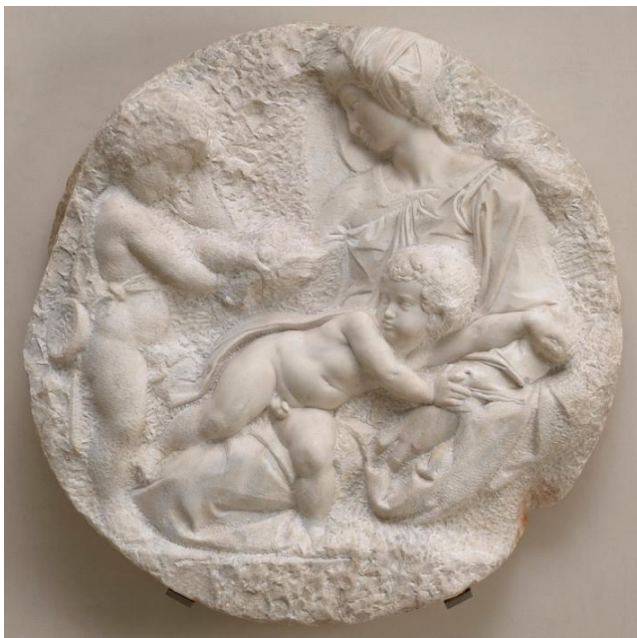


Abb. 26: Michelangelo, Madonna mit Christuskind und Hl. Johannes (Tondo Taddei), 1504/5, Marmorrelief, Durchmesser 1068mm, Royal Academy of Arts, London.



Abb. 27: Raffael, Madonna della Seggiola, um 1513/14, Öl auf Holz, Durchmesser 71cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz.



Abb. 28: Raffael, Vermählung der heiligen Katharina, um 1508, Feder im Braun, 17,9x13,6 cm, Albertina, Wien.



Abb. 29, Anonym, Die mystische Vermählung der hl. Katharina, 16. Jhd., Holzschnitt, 255x186mm, Albertina, Wien.



Abb. 30: Raffaell, Madonna mit hl. Hieronymus und Franziskus, um 1502, Öl auf Pappelholz, 34x29cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin.



Abb. 31: Raffael, Madonna Diotallevi, um 1500/5, Öl auf Pappelholz, 72,8x52,2cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin.

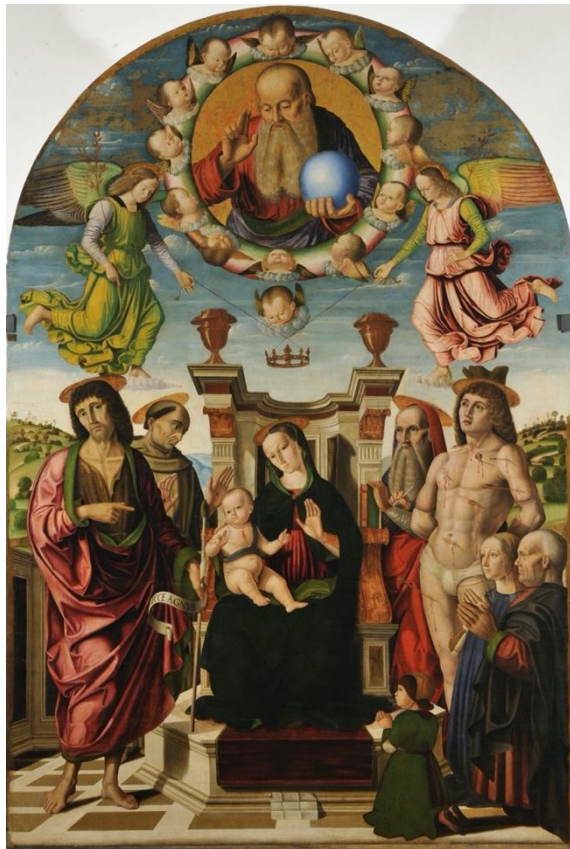


Abb. 32: Giovanni Santi, Madonna mit Kind und dem hl. Johannes dem Täufer, Franziskus von Assisi, Hieronymus und Sebastian (Pala Buffi), 1489, Öl auf Tafel, 330x221cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Abb. 33: Pinturicchio, Die Jungfrau mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer, 1490-95, Tempera und Öl auf Holztafel, 56,7x40,7cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Abb. 34: Raffael, Studie des Kopfes des Hl. Hieronymus, um 1501, Schwarze Kreide, 150x109mm, Musée des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 35: Raffael, Madonna Connestabile, 1503/4, Öl auf Holz (1871 auf Leinwand übertragen), 17,5x18cm (ohne Rahmen), Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

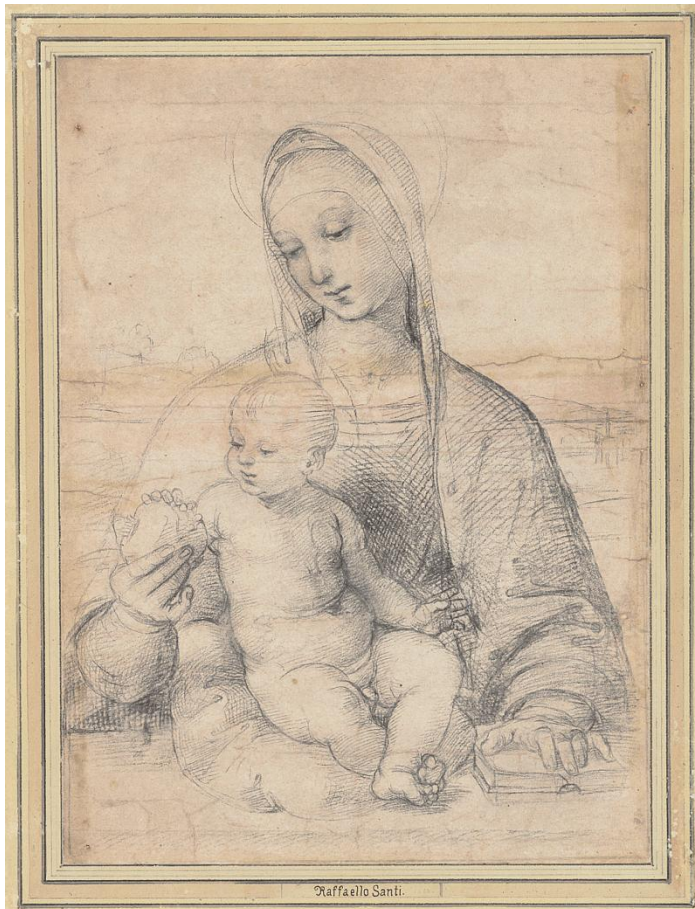


Abb. 36: Raffael, Madonna mit dem Granatapfel, um 1504, schwarzgraue Kreide, 41,2x29,5 cm, Albertina, Wien.



Abb. 37: Pinturicchio, Muttergottes mit Kind (Detail der Pala Fossi), 1496-98, Öl auf Holz, 513x314cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Abb. 38: Leonardo da Vinci, Die Jungfrau mit Kind, der hl. Anna und dem Johannesknaben, 1499/1500, schwarze und weiße Kreide auf grundiertem Papier, 141,5x104,5cm, National Gallery, London.



Abb. 39: Raffael, Madonna Terranuova, 1504-5, Öl auf Holz, Durchmesser 87cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 40: Raffael, Hl. Familie mit Engel und Johannesknaben (Entwurf zur Madonna Terranuova), 1504/5, Feder, 17,9x15,7 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.

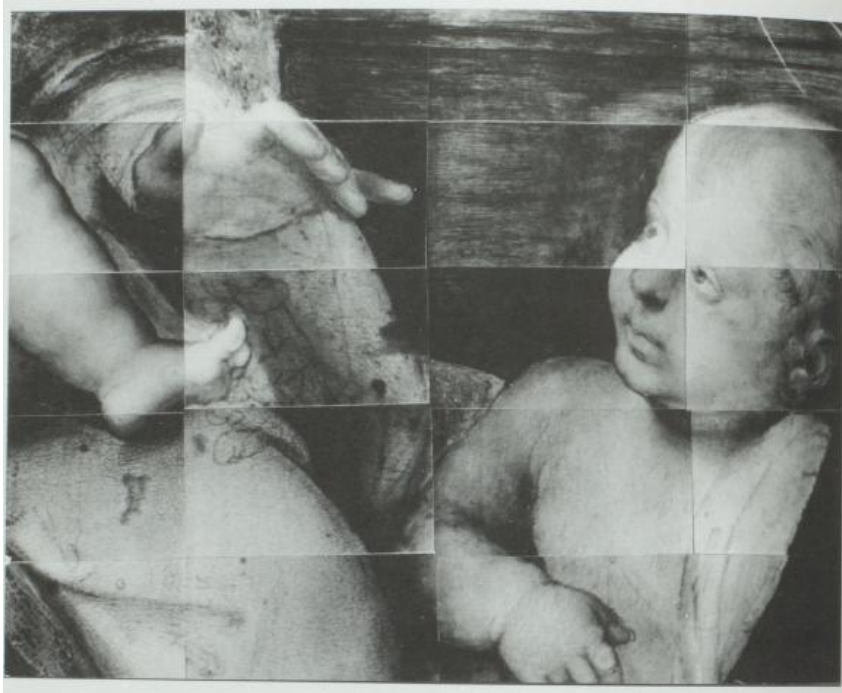


Abb. 41: Raffael, Madonna Terranuova (Detail der Infrarot-Reflektografie).



Abb. 42: Leonardo Da Vinci, Madonna mit der Spindel, 1501, Öl auf Holz, 48,3x36,9 cm, Privatsammlung Duke of Buccleuch.



Abb. 43: Raffael, Hl. Familie mit dem Lamm, 1507, Öl auf Holz, 32x22 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



Abb. 44: Leonardo da Vinci, Heilige Anna Selbdritt, 1503-10, Öl auf Holz, 168x130 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 45: Raffael, Heilige Familie mit hl. Elisabeth und hl. Johannes (Heilige Familie Canigiani), um 1507, Öl auf Pappelholz, 131x107 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 46: Raffael, Heilige Familie mit Palme, um 1507, Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, Durchmesser 101,5 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 47: Michelangelo, Heilige Familie „Tondo Doni“, 1505/6, Tempera auf Tafel, Durchmesser 120cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abb. 48: Raffael, Kleine Cowper Madonna, um 1505, Öl auf Holz, 59,5x44cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Abb. 49: Luca della Robbia, Madonna della Mela, 1440/45, glasierte Terrakotta, 70x52cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 50: Raffael, Madonna del Granduca, 1505/6, Öl auf Holz, 84,4x55,9cm, Galleria Palatina in Palazzo Pitti, Florenz.



Abb. 51: Raffael, Madonna Bridgewater, um 1507, Öl auf Leinwand auf Holz übertragen, 81x56cm, National Gallery of Scotlant, Edinburgh.



Abb. 52: Raffael, Madonna mit den Nelken, 1506/7, Öl auf Holz, 27,9x22,4cm, The National Gallery, London



Abb. 53: Raffael, Parnass, 1510/11, Fresko, Basis 650cm, Vatikanstadt, Rom.



Abb. 54: Raffael, Madonna Tempì, um 1507, Öl auf Holz, 75,4x51,6cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 55: Raffael, Madonna Aldobrandini, um 1511, Öl auf Holz, 38,9x32,9cm, The National Gallery, London.



Abb. 56: Leonardo da Vinci, Madonna mit Christuskind (Benois Madonna), um 1478/80, Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 49,5x33cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

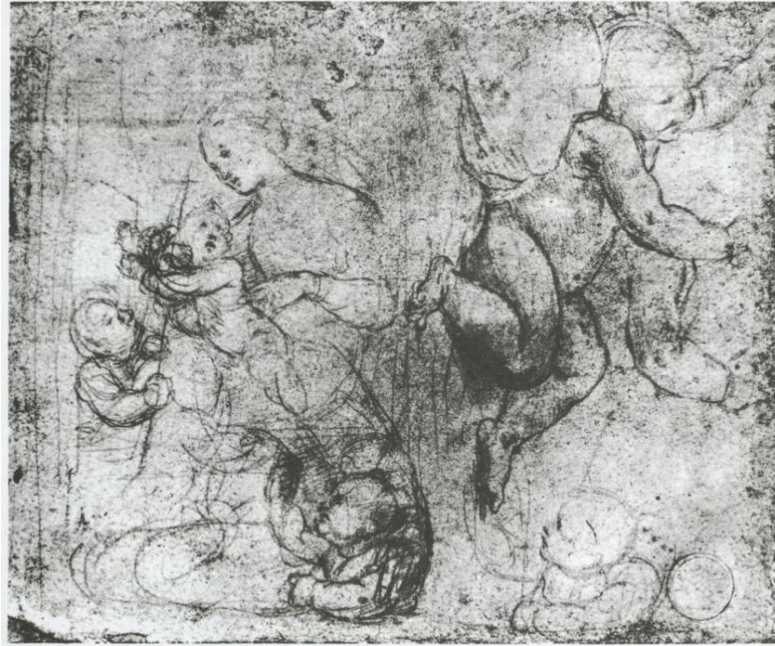


Abb. 57: Raffael, Studien für die Madonna Aldobrandini (Garvagh Madonna), um 1509/10, Metallstift auf rosa grundiertem Papier, 11,7x14,4cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 58: Raffael (zugeschrieben), Madonna del Libro, um 1512, Öl auf Holz, 35,7x24,2 cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz.

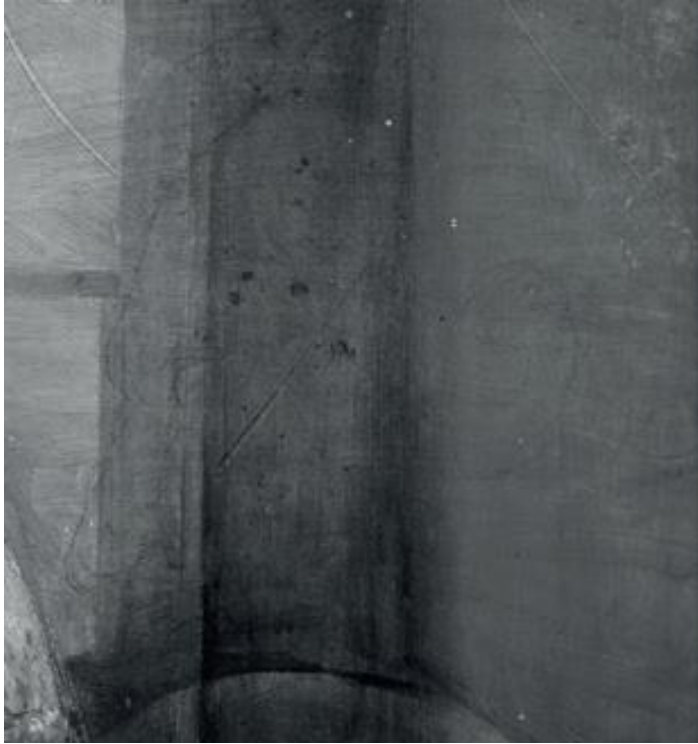


Abb. 59: Raffael, Madonna dell'impannata, Infrarot-Reflektografie (Detail).



Abb. 60: Raffael, Madonna della tenda, um 1513, Öl auf Holz, 65,7x51,3 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 61: Raffael, Giulio Romano und Giovan Francesco Penni, Die Heimsuchung, ca. 1516, Öl auf Holz, 200x145cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 62: Giovan Francesco Penni, Heilige Familie mit hl. Katharina von Alexandria und hl. Johannes dem Täufer, 1520 ca., Öl auf Holz, 115x95cm, Muzeum Narodow, Warschau.



Abb. 63: Raffael, Große Heilige Familie Francesco I, um 1518, Öl auf Holz (auf Leinwand übertragen), 207x140cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 64: Raffael (?) und Werkstatt, um 1517, Öl auf Tafel auf Leinwand übertragen, 135x142 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 65: Raffael, Johannes der Täufer in der Wüste, um 1517, Öl auf Leinwand, 163x147 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abb. 66: Giulio Romano, Der Heilige Johannes der Täufer in der Wüste, Öl auf Holz, 178x154cm, Palais Liechtenstein, Wien.



Abb. 67: Benedetto da Rovezzano (?), Familienwappe der Altoviti, Pfarrerrhaus Santissimi Apostoli, Florenz.



Abb. 68: Altoviti Kapelle, Santissimi Apostoli, Florenz.

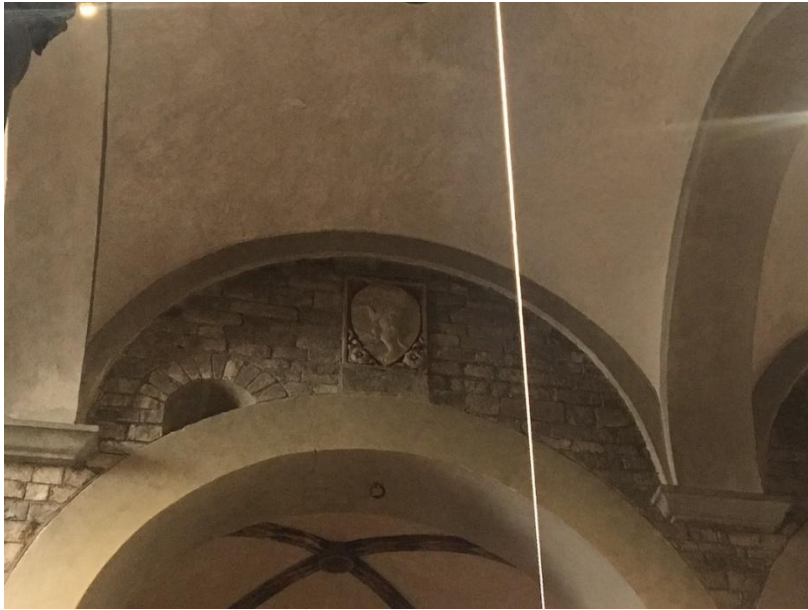


Abb. 69: Altoviti Kapelle, Detail, Santissimi Apostoli, Florenz.



Abb. 70: Marx Reichlich, Hl. Barbara und Hl. Brigitta mit Stifterin Barbara Mitterhofer, Beginn des 16. Jahrhunderts, Stadtmuseum, Hall in Tirol.



Abb. 71: Nonnen des Brigittenordens mit Papst Franziskus.



Abb. 72: Raffael, Studien einer knienden Frau (Recto), Schwarze Kreide, 395x259 mm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 73: Raffael, Muse (Terpsichore?) Parnass (Detail), 1510/11, Freskomalerei, Basislänge ca. 650 cm, Vatikan, Rom.



Abb. 74: Raffael, Iustitia-Wand (Detail), 1511, Basislänge ca. 660cm, Vatikan, Rom.



Abb. 75: Robert MacPherson, Palazzo Altoviti am Teber in Rom, 1851, Fotografie auf Albuminpapier, 42.54 x 58.42 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 76: Raffael, Die Messe von Bolsena, um 1512, Fresko, Basislänge ca. 660cm, Stanza di Eliodoro, Vatikan, Rom.



Abb. 77: Raffael, Die Befreiung des Petrus, um 1512, Fresko, Basislänge ca. 660cm, Stanza di Eliodoro, Vatikan, Rom.

Abstract

Die vorliegende Abschlussarbeit befasst sich mit dem Gemälde *Madonna dell'Impannata* von Raffael. Der Fokus liegt auf dem Entstehungsprozess des Werkes, der sich als sehr komplex erweist. Die Arbeit hat das Ziel, eine Entstehungsdatierung vorzuschlagen. Nach einer kurzen Einführung in die Geschichte des Werkes und dessen Rezeption richtet sich der Fokus auf die Analyse der Vorzeichnungen der *Madonna dell'Impannata*, welche mit Skizzen für parallele Aufträge verglichen werden. Danach wird die malerische Entwicklung des Themas „Madonna mit Kind“ im Oeuvre Raffaels tiefgehend analysiert. Anschließend werden Werke analysiert, die zur gleichen Zeit wie die *Madonna dell'Impannata* entstanden sind, um stilistische Ähnlichkeiten festzustellen.

Da die Ikonografie des Gemäldes einen weiteren Schwerpunkt bildet, wird auch dieser Aspekt untersucht, zusammen mit der Figur des Auftraggebers Bindo Altoviti, der wahrscheinlich ebenso eine wichtige Rolle für den Entstehungsprozess des Werkes und dessen Ikonografie gespielt hat.

This MA thesis deals with the painting *Madonna dell'Impannata* by Raphael. The focus is on the creation process of the work, which turns out to be a very complex one. The aim of the thesis is to propose a date of origin. After a brief introduction to the history of the work and its reception, the emphasis is on the analysis of the preparatory drawings of the *Madonna dell'Impannata*, which are compared with preparatory drawings for parallel commissions. In the following, the motif development of the theme "Madonna with Child" in Raphael's oeuvre will be analysed in depth. Subsequently, works created at the same time as the *Madonna dell'Impannata* will be analysed to identify stylistic similarities.

The iconography of the painting is a further focal point, so this aspect will also be examined, together with the figure of Bindo Altoviti. The patron of the painting played probably an equally important role in the creation process of the work and its iconography.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 21. Oktober 2020

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Francisco", is written over a horizontal line.